Gustave ALLAIS
Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Rennes

LES DÉBUTS DRAMATIQUES DE VICTOR HUGO

Amy Robsart

(1822-1828)



PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
15, RUE DE CLUNY, 15

1903


SABLE
COLLECTION
SABLE

LES

DÉBUTS DRAMATIQUES DE VICTOR HUGO

(**Amy Robsart**)

DU MÊME. A LA MÊME LIBRAIRIE

Quelques vues générales sur le Romantisme Français : Le Romantisme au théâtre. — Origines de certains thèmes romantiques. — Le Pessimisme. — Le Romantisme et l'idée de progrès. 1897, in-8°.

Deux études de Littérature romantique : Les Origines du drame romantique. — La Légende des Siècles. 1899, in-8°.

AUTRES OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

Esquisse d'une méthode générale de préparation et d'explication des auteurs français. Delalain. 1884, in-8°. — *Épuisé.*

Montaigne et ses lectures, étude critique du chapitre « *Des Livres* ». Paul Dupont, 1885, in-8°.

Note bibliographique sur les Essais de Montaigne. Paul Dupont, 1887, in-8°.

La Légende de la Franciade au XVIe siècle et le poème de Pierre Delaudun d'Aigaliers. Thorin, 1891, 105 pages in-8° (*thèse latine*).

Malherbe et la Poésie Française à la fin du XVIe siècle, 1585-1600. Thorin, 1891, 424 pages in-8°.

Le Théâtre de Racine, leçon d'ouverture. Thorin, 1894, in-8°.

Sur une nouvelle interprétation des « Pensées » de Pascal, extrait de la *Revue internationale de l'Enseignement*. Paris, mai 1897, in-8°.

Gustave ALLAIS
Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Rennes

LES

DÉBUTS DRAMATIQUES

DE

VICTOR HUGO

Amy Robsart

(1822-1828)



PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
15, RUE DE CLUNY, 15

1903

A MONSIEUR L. LIARD

MEMBRE DE L'INSTITUT,

VICE-RECTEUR DE L'ACADÉMIE DE PARIS.

Hommage de reconnaissance
et de profond respect.

G. A.

INTRODUCTION

Le travail qu'on va lire ne se composait à l'origine que de trois ou quatre leçons faites aux étudiants de la Faculté des Lettres de Rennes ; et, en donnant ces leçons à la *Revue des Cours et Conférences*, je n'avais tout d'abord d'autre objet que de communiquer aux étudiants des autres Universités les résultats d'une étude littéraire sur une pièce peu connue de Victor Hugo. Mais, peu à peu, avec les documents inédits apportés par M. André Pavie, avec les renseignements nouveaux fournis par M. Paul Glachant, une question d'authencité de textes s'est greffée sur l'étude primitive, et, par suite de la discussion qui en est résultée (art. IV), a fini par prendre l'intérêt principal. Et même, la préoccupation de cette question s'est tellement imposée dès lors à mon esprit, qu'on en retrouvera la trace dans la rédaction de mes deux dernières leçons et dans l'*Appendice* que j'ai cru devoir ajouter à l'ensemble de mon étude.

Ces explications suffiront, je l'espère, à faire comprendre comment il n'y a peut-être pas une parfaite harmonie, parfois, entre certaines appréciations des premières pages de ce travail et celles des derniers articles. Cette harmonie, j'aurais pu l'établir après coup, dans un remaniement général, dans une refonte complète de toute mon étude ; c'eût été alors un autre ouvrage. J'ai préféré laisser cette étude telle qu'elle a paru dans la *Revue des Cours et Conférences*, avec ses imperfections, mais aussi avec son caractère de sincérité, en me contentant simplement d'y introduire quelques retouches essentielles. Il n'était peut-être pas inutile, d'ailleurs, de montrer aux étudiants, à qui est surtout destiné cet opuscule,

comment se dégage, se pose, se circonscrit peu à peu un problème d'histoire littéraire.

En somme, il y a désormais, pourrait-on dire, une « question » d'*Amy Robsart*, question modeste, assurément, et dont je n'ai garde de m'exagérer l'importance ; mais en fait d'œuvres littéraires, et quand il s'agit des grands maîtres, une question d'authenticité n'est jamais négligeable. En quels termes se pose aujourd'hui cette question au sujet des deux textes publiés d'*Amy Robsart*, je me suis attaché à le déterminer avec autant de précision que possible dans la *Conclusion d'ensemble* qui termine mon *Appendice*.

Il me reste maintenant un devoir à remplir, qui est de remercier ceux qui m'ont aidé ou encouragé à exécuter ce travail. Je remercie l'aimable directeur de la *Revue des Cours et Conférences*, M. Filoz, de l'excellent accueil qu'il a fait à mes leçons ; MM. Paul et Victor Glachant, de la très obligeante mention dont ils ont honoré mon premier article dans leur bel ouvrage, désormais classique, sur le théâtre de Victor Hugo (*Les Drames en prose*, chap. sur *Amy Robsart*) ; MM. André Pavie, Auguste Dorchain, Paul Glachant, Maurice Souriau, de la parfaite bonne grâce avec laquelle ils ont bien voulu me fournir ou m'autoriser à publier des documents peu connus ou inédits. Je les prie ici d'agréer mes sentiments de cordiale et dévouée confraternité.

Gustave Allais.

Rennes, 15 septembre 1903.

LE

THÉATRE DE VICTOR HUGO

Amy Robsart

I. — Les deux textes et le double dénouement.

Le drame d'*Amy Robsart*, comme tous les drames de Victor Hugo, a été remanié pour être mis à la scène, et a même subi par endroits d'assez importantes modifications. Je rappelle simplement, tout d'abord, qu'*Amy Robsart* est ce tout premier ouvrage dramatique que l'auteur, âgé de 20 ans à peine, fiancé à Adèle Foucher, sans position encore comme sans fortune, commença au mois de janvier 1822 (1), en collaboration avec Alexandre Soumet, puis acheva tout seul et laissa dormir plusieurs années dans ses cartons. C'est vers la fin de 1827, dans le temps même où il écrivait la fameuse *Préface de Cromwell*, que, cédant aux instances de son jeune beau-frère, Paul Foucher, il consentit à faire jouer sa pièce. Mais il la soumit d'abord à une sérieuse revision pour accomplir ce travail de « mise au point » que commandent les nécessités théâtrales. *Amy Robsart*, magnifiquement montée à l'Odéon, fut jouée le 13 février 1828 sous le nom de Paul Foucher; la pièce tomba à plat parmi un vacarme effroyable de sifflets et de huées, et Victor Hugo la retira. Ce fut l'unique représentation d'*Amy Robsart*. Imité du *Kenilworth* de Walter

(1) Comme le prouve ce passage d'une lettre de V. Hugo en date du 16 février 1822 : « Enfin au 1er janvier,... le même ami (Soumet) est venu me proposer de tirer une comédie de l'admirable roman de *Kenilworth*. » *Lettres à la Fiancée*. — C'est donc une erreur de dater de 1821 le premier manuscrit d'*Amy Robsart*.

Scott, ce drame a certainement des parties très faibles ; mais il contient aussi quelques belles scènes, qui méritent d'être signalées, sinon étudiées de près. J'y reviendrai.

Le point de vue qui m'occupe aujourd'hui, c'est l'étude du texte d'*Amy Robsart*. Nous avons ce texte en double : l'un, celui de 1822, le texte primitif, qu'a reproduit l'édition du *Victor Hugo illustré* ; l'autre, celui de 1828, que nous donne l'édition « ne varietur » (1), et où nous trouvons nombre de retouches, modifications, coupures, que l'auteur avait faites à son texte primitif. La comparaison de ces deux textes est, on le conçoit, intéressante et instructive.

N'ayant pas à faire ici une édition critique d'*Amy Robsart*, je ne me propose pas d'apporter une comparaison détaillée et complète des deux textes, ni de relever toutes les variantes que présente chaque scène. Je ne m'attacherai qu'à l'essentiel, aux variantes vraiment significatives et qui offrent un intérêt littéraire : telle modification rend une réplique plus nette ; telle autre met davantage en relief une situation, un personnage ; telles ou telles autres se rapportent à la marche même de l'action dramatique. Pour préciser, le Ier et le IIIe acte présentent une foule de petites retouches de détail peu importantes et que je laisserai de côté. Celles du IIe et du IVe acte sont plus considérables ; je relèverai les principales. Quant au Ve acte, Victor Hugo l'avait complètement remanié ; il avait refait en entier le dénouement ; nous aurons ainsi à comparer les deux dénouements d'*Amy Robsart*.

*
* *

Second acte, scène vi, page 66 (édition « ne varietur », petite édition) (2). — L'apostrophe d'Élisabeth à l'épée est entièrement ajoutée. Cette apostrophe a beaucoup de fierté et d'éclat ; et, dans la « Note » préliminaire sur *Amy Robsart*, les éditeurs mentionnent ce passage comme l'un de ceux qui provoquèrent, en 1828, « les applaudissements de la jeunesse ».

Ibid., pages 66-67. Après ces mots d'Élisabeth : « Sir Richard Varney, levez-vous ! » Varney répond : « Oh ! Madame, que de grâces ! » Cette réplique remplace un couplet assez inutile de la reine ; tout le passage a été retouché.

(1) On n'a pu jusqu'ici reconstituer qu'*à peu près* le texte de 1828.
(2) La petite édition d'*Amy Robsart* a été publiée en février 1902, au moment des fêtes du Centenaire.

Ibid., page 69. La fin de la scène est fort heureusement coupée après l'ordre d'Élisabeth qu'Amy Robsart « soit présentée (dit-elle) à notre cercle aujourd'hui même ». Dans le texte primitif, il y avait encore cinq répliques, qui ne faisaient que prolonger la situation fausse de Leicester et l'impression pénible du spectateur.

Mais une autre modification, bien autrement importante et heureuse, a été apportée ici au texte de 1822. La grande scène entre Leicester et Varney, qui ouvre maintenant le IIIe acte, servait primitivement à fermer le second. Cela était d'une extraordinaire invraisemblance. En effet, on vient de souffrir de l'attitude si ambiguë de Leicester devant Varney et Élisabeth ; et, aussitôt après, il commettrait encore la faiblesse d'accepter que Varney fasse passer Amy Robsart pour sa femme à lui, Varney, et de lui donner pleins pouvoirs pour obtenir l'assentiment de la jeune femme. C'est inadmissible, cela paraît odieux. Cette même scène est beaucoup moins choquante, lorsque le rideau se relève après l'entr'acte, et qu'on peut supposer qu'il s'est passé plusieurs heures depuis la clôture de l'acte précédent.

Quatrième acte, scène iii, page 112. — Suppression d'un *aparté* de Varney, qui était assez maladroit. En effet, à la fin de la scène i, Varney s'en va avec Leicester qui vient de lui dire : « *Venez*, rejoignons la reine ». Il serait donc invraisemblable que Varney quittât le comte deux minutes plus tard pour aller espionner Amy Robsart.

Scène iv, page 116. Retouches au couplet final d'Élisabeth ; les soupçons de la reine apparaissent plus nettement : « Ah ! soupçon terrible !... Ah ! nous allons voir ! nous allons voir ! »

Scène v. Cette scène capitale, où l'action, fortement nouée et resserrée, entre en pleine crise, a été l'objet d'une revision sévère et a reçu de nombreuses retouches. Elles sont surtout importantes dans la seconde partie de la scène (pages 120-122), lorsque Amy vient de déclarer : « Oui, Madame, je suis la femme de Varney ! » et qu'après cette déclaration l'intérêt dramatique ne fait que croître et s'élève peu à peu à son maximum d'intensité.

On connaît la situation ; les coups de l'infortune tombent en une succession implacable sur la pauvre Amy ; aucune douleur, aucune amertume ne lui est épargnée. Elle s'est dite la femme de Varney ; elle reconnaît ensuite avoir calomnié Leicester; elle accepte de passer pour folle ; elle se laisse accuser de crime d'Etat par Élisabeth et mener en prison. Elle se sacrifie complètement. Mais la plus grande, la plus cruelle douleur pour elle, c'est de voir que le comte de Leicester, son véritable époux, ne

fait rien pour la sauver. Quatre fois, il est vrai, il essaye de parler ; quatre fois Élisabeth l'interrompt impérieusement, et la phrase commencée se réduit à une simple exclamation douloureuse : aveu d'impuissance, où éclate toute la faiblesse morale du comte.

Cette situation très tendue, très forcée et très peu vraisemblable, est difficile à admettre. Amy est vraiment trop victime des circonstances et de la méchanceté des hommes. Et quant à Leicester, le noble et brillant favori d'Élisabeth, au lieu de défendre celle qu'il a épousée secrètement, il l'abandonne et semble ne plus la connaître.

Un personnage aussi faible, aussi annihilé, aussi lâche enfin, disons le mot, est antipathique ; c'est un rôle intolérable au théâtre. Je sais bien que, dans Walter Scott, Leicester a la même attitude et la même conduite que dans Victor Hugo ; mais, grâce à un art consommé, le romancier anglais a réussi à nous le faire paraître moins odieux ; comment s'y est-il pris ? Je l'exposerai plus loin (1). Victor Hugo s'est efforcé, en 1828, d'atténuer la mauvaise impression que produit l'attitude de Leicester; il ne lui a plus attribué, dans cette fin de scène, que de rares et brèves exclamations, et surtout il a bien fait de supprimer certaines expressions d'attendrissement : « Ah ! son dévouement me déchire !... Oh ! douleur ! ma bien-aimée Amy ! » qui étaient tout à fait déplacées, et soulignaient l'odieux du rôle de Leicester en y ajoutant même une pointe de ridicule.

Toute cette fin du IVe acte, ainsi remaniée et améliorée, se termine par un couplet d'Élisabeth, qui a la conviction d'avoir décidé et ordonné selon la justice et le bien de l'État.

Cinquième acte, scène III, page 133. — Leicester est venu retrouver Amy, il quittera pour elle sa situation à la cour. « Dudley, s'écrie-t-elle, tu renonces à tout ! » Puis elle reprenait : « Qui sait ? *à un trône peut-être ?* » (rappelons-nous que Leicester osait aimer la reine d'Angleterre (2) et qu'Élisabeth avait pensé, un moment, dit-on, à l'épouser). Cette réplique maladroite et la réponse de Leicester ont été coupées.

Ibid., page 135. Addition d'une réplique d'Amy : « Merci ! et au premier son du cor, etc. ». L'auteur insiste avec raison sur la joie qu'elle se promet d'avance à entendre le cor de Leicester, puisque c'est en l'entendant résonner qu'elle se précipitera à sa perte. Le cor de Leicester a un rôle important dans ce cinquième acte.

(1) Ces leçons sur *Amy Robsart* ont été faites à la Faculté des lettres de Rennes en mars et avril 1902.

(2) Voir la très gracieuse scène entre Leicester et Élisabeth (acte I, scène I).

D'ailleurs, ne l'oublions pas, Victor Hugo, qui aimait à ne rien perdre, a utilisé dans d'autres pièces certaines idées de *Cromwell* ou d'*Amy Robsart* (1). C'est ainsi que le cor de Leicester est devenu ensuite le cor d'Hernani.

Scène v. Remaniement de tout le début de cette grande scène entre Alasco et Varney. Le dialogue primitif jusqu'à ces mots : « Si la destinée la frappait, cette femme, etc. », comprenait *quatorze* couplets ou répliques, qui se trouvent aujourd'hui réduits à *six*. Cette réduction est fort bien entendue ; l'entretien, au lieu de se traîner en propos languissants et inutiles, court promptement à son but.

Je n'insiste pas sur quelques autres retouches dans cette même scène ; je signale encore les coupures faites au monologue de Varney (scène vii), en regrettant « la brebis tombée dans la fosse au loup », qui caractérisait si bien la férocité du personnage, et j'arrive au dénouement.

*
* *

DÉNOUEMENT. — Le dénouement d'*Amy Robsart*, disais-je tout à l'heure, a été refait en entier par Victor Hugo. Mais ce qu'il faut bien avoir soin de faire ressortir, c'est qu'entre les deux versions de cette partie du drame, il y a autre chose que des différences de détail ; il ne s'agit plus seulement ici de coupures, de retouches, de remaniements du texte, nous avons affaire en réalité à deux conceptions dramatiques, morales et scéniques, tout à fait différentes.

1° *Dénouement primitif.* — Victor Hugo avait eu l'idée d'un dénouement à grand éclat et d'une scène à grand spectacle. Un incendie embrasait le château de Kenilworth, et Alasco et Varney, pris entre l'incendie et l'abîme des oubliettes, périssaient dans le feu, symbole du feu de l'enfer qui attend les criminels. Les indications scéniques portées sur le texte de 1822 permettent de se représenter l'effrayant tableau qu'eût offert ce dénouement.

Après les dernières paroles prononcées en monologue par Varney : « Richard Varney, ta fortune est faite ! » (scène vii), la « porte masquée » qui est à droite de la scène « s'ouvre avec violence » ; Alasco « se précipite sur le théâtre » en s'écriant : « Ah ! malheur ! malheur ! », tandis que, par la porte laissée ouverte, on aperçoit une « lueur rouge ». Cette lueur « devient de plus en plus ardente », et Alasco explique rapidement : « Mon alambic a

(1) Comparer, par exemple, la clémence du Protecteur dans *Cromwell* et celle de Charles-Quint dans *Hernani* ; de même, le rôle de Leicester dans *Amy Robsart* et celui de Fabiano Fabiani dans *Marie Tudor*.

fait explosion,... le feu est au château ! » Épouvantés, Alasco et Varney cherchent à fuir et « courent à la porte de fer » ; mais aussitôt ils « reculent devant le gouffre » béant des oubliettes. « Là l'incendie, ici l'abîme »; et ainsi pris entre deux fléaux inéluctables, voici les deux misérables l'un devant l'autre, face à face, comme deux fauves pris au piège : « Mourir ! il faut mourir ! » et, en présence de la mort, les deux coupables, absolument dénués de conscience, n'ont qu'une pensée, c'est de se reprocher mutuellement l'effroyable malheur qui leur arrive et de s'en rejeter la responsabilité l'un sur l'autre : « C'est ta faute, empoisonneur ! — C'est la tienne, assassin ! » Dans cette situation terrible, cette discussion a quelque chose de tragi-comique, qui achève de peindre la lâcheté et la basse inconscience de Varney et d'Alasco.

D'ailleurs, l'événement ne va pas tarder à les mettre d'accord. « Les flammes arrivent par la porte masquée, le toit se crevasse... une pluie de feu commence à tomber. » Le petit Flibbertigibbet, alerte et léger comme un sylphe, a encore le temps de venir se moquer d'eux et leur adresser deux mots de morale : « Ne vous reprochez rien l'un à l'autre ! C'est moi qui ai causé l'explosion de l'alambic. C'est moi qui vous châtie... Démons de cet ange (Amy), suivez-la dans ce gouffre..... ». Flibbertigibbet s'enfuit, et le toit s'écroule sur Varney et Alasco.

Voilà, n'est-il pas vrai, du mélodrame à grand fracas ; voilà un dénouement selon la formule du romantisme truculent et selon le goût du public de l'Ambigu. Eût-on pu aisément monter une scène aussi compliquée ? Je n'en sais trop rien. Il faut reconnaître que cette confrontation suprême de Varney et d'Alasco est assez heureuse ; le châtiment final, avec la petite morale de Flibbertigibbet, satisfait la conscience du public ; mais c'est là, en somme, la fin banale de tous les mélodrames, et il y a de plus une grosse lacune : on regrette de ne pas revoir Leicester, lui qui, par son indigne faiblesse, est pour nous réellement l'auteur responsable de la mort d'Amy Robsart.

2° *Dénouement actuel.* (Scène VIII, pages 145-147.) — C'est précisément cette lacune que l'auteur a comblée dans le second dénouement. Remarquons d'ailleurs qu'au point de vue de la logique dramatique comme au point de vue moral, le retour de Leicester est nécessaire. Car enfin, pourquoi Amy s'est-elle précipitée au dehors, c'est-à-dire vers la mort ? C'est parce qu'elle a entendu résonner le cor de Leicester. Le spectateur l'a entendue aussi, cette sonnerie de cor ; donc Leicester est tout près ; il est à la porte même du château ; on s'attend donc à le voir entrer en

scène deux ou trois minutes plus tard. Qu'il paraisse, voilà ce qui est naturel et logique ; qu'il ne vienne pas, c'est illogique et invraisemblable.

L'entrée de Leicester est superbe ; il arrive en vengeur, en redresseur de torts ; il personnifie le châtiment. Il tire son épée : « Je vais te punir ! » dit-il à Varney ; et, selon les indications du jeu de scène, il le « charge avec furie, le pousse jusqu'à la trappe » des oubliettes « et le frappe » ; « Varney tombe » dans le gouffre : « Justice est faite », dit froidement Hugh Robsart. Mais alors Leicester, qui se sent coupable, qui se sent responsable de la mort d'Amy, ne veut pas lui survivre ; il va pour s'élancer, lui aussi, dans les oubliettes ; mais Hugh Robsart et Flibbertigibbet l'en empêchent, et la dernière parole de Leicester est le cri de sa conscience troublée : « Je ne me pardonnerai jamais ! »

Cette scène, dans son ensemble, a de la force et de la noblesse. La première partie, jusqu'au châtiment de Varney, est même d'un dessin ferme et sobre. Le mélodrame reprend ses droits à la fin de la scène; mais on ne peut avoir la prétention d'exclure absolument le mélodrame d'un drame romantique. Cette fin a d'ailleurs le mérite d'être courte.

On le voit, ce second dénouement est bien meilleur que le premier ; il a moins de fracas ; il est plus simple, plus naturel, plus logique ; et, au point de vue moral, il est plus satisfaisant aussi. Car, si nous souhaitons que Varney et Alasco soient châtiés, nous sommes plus encore désireux de connaître les sentiments et l'état moral de Leicester; nous avons besoin de l'entendre exprimer ses remords; nous voulons, nous aussi, qu'il ne se pardonne jamais.

*
* *

Une question se pose en terminant : comment a été établi le texte de l'édition dite « définitive » ? Si l'on avait le manuscrit de 1828, rien ne serait plus simple. Mais, disent les éditeurs, « on ne possède que le manuscrit de la pièce de 1821 » (nous disons 1822). « *Le manuscrit de la pièce jouée n'a pu être retrouvé* ni chez l'auteur, ni au théâtre, ni dans les archives de la censure ». Comment donc s'y est-on pris ? « Mais il a été possible, *moyennant des coupures et certains raccords*, de reconstituer l'ensemble et les proportions scéniques du drame, *à peu près* tel qu'il a été représenté en 1828 sur le théâtre de l'Odéon ». (Note sur *Amy Robsart.*)

La comparaison des deux textes nous a montré que, s'il a été pratiqué des « coupures » et des « raccords », il a été fait aussi, au texte de 1822, des modifications très importantes et une foule de retouches de détail. Pour les gros remaniements, comme ceux que nous avons signalés à la fin du IIe et du IVe acte, à la scène v du Ve acte et au dénouement, M. Paul Meurice n'a pu les établir sans avoir des documents (1). Et quant aux petites retouches, elles sont très nombreuses ; lorsque MM. Paul et Victor Glachant donneront leur étude critique sur *Amy Robsart*, elles fourniront matière à une copieuse et intéressante collection. Mais alors le dernier mot devra être encore à M. Paul Meurice ; et nous lui demanderons, avec de respectueuses instances, de vouloir bien nous faire connaître quels sont les documents dont il s'est servi et *dans quelle mesure* le texte de l'édition « ne varietur » se rapproche de celui de 1828. En tout cas, l'aveu des éditeurs est précieux à retenir : nous n'avons qu'*à peu près* le texte du drame joué en 1828, et il est probable que nous n'aurons jamais — cela est à craindre — le texte authentique.

II. — **La collaboration, la représentation et l'échec.**

Amy Robsart, disions-nous (2), est le premier ouvrage que Victor Hugo écrivit pour le théâtre. Le sujet en était emprunté au fameux roman de Walter Scott, *Kenilworth*. On sait que, vers 1820, Walter Scott était aussi populaire en France qu'en Angleterre (3), et *Kenilworth* (1821) avait eu chez nous un grand succès d'émotion. Il était donc naturel de penser à transporter au théâtre la physionomie touchante et les douloureuses aventures d'Amy Robsart, l'héroïne du roman de Walter Scott. Alexandre

(1) C'est M. Paul Meurice qui a entre les mains le premier manuscrit d'*Amy Robsart*. — Voir Paul et Victor Glachant, *Essai critique sur le théâtre de V. Hugo*, octobre 1902, p. 23.

N. B. — Dans la pièce jouée en 1828, Leicester revenait en scène au dénouement ; M. Paul Meurice l'affirme. Ce renseignement précieux m'a été communiqué dans une lettre particulière depuis la publication de cette première leçon. (*Revue des Cours et Conférences*, nº du 20 novembre 1902.)

(2) Voir plus haut, page 1.

(3) En 1819, la librairie Nicolle s'était assuré la propriété des traductions françaises des romans de Walter Scott ; et, à partir de 1821, chacun d'eux parut le même jour à Edimbourg et à Londres en anglais, et à Paris en français.

Soumet eut cette idée ; il en parla à son jeune ami, qui était grand admirateur du romancier écossais, et tous deux se mirent à l'œuvre. Mais cette collaboration ne devait pas aboutir.

On sait dans quelle situation difficile se trouvait alors Victor Hugo. Cette époque de la vie du jeune poète nous est fort bien connue depuis la publication des *Lettres à la Fiancée*. Nous savons par ces lettres qu'après la mort de sa mère, Victor Hugo avait réussi à vaincre les hésitations de M. et Mme Foucher et obtenu la main de leur fille Adèle, qu'il aimait depuis plus de deux ans (juillet 1821). Mais, avant de pouvoir épouser sa fiancée, il avait, comme on dit bourgeoisement, à se faire une position. Plus riche de talent et d'amour que d'argent, le jeune et brillant écrivain, déjà très connu, résolut de conquérir par sa plume cette position nécessaire à la vie matérielle (1) ; et, avec la puissance de volonté et l'indomptable énergie qui étaient le fond même de son caractère, il se mit vaillamment au travail. « Journal, odes, roman, théâtre, il fit de tout, ou il essaya de tout. Pendant deux ans (exactement quinze mois), il mena une existence active, haletante et fiévreuse, pleine de rêves, d'espérances et d'inquiétudes (2). » C'est alors que Victor Hugo acheva son premier recueil d'*Odes*, composa son premier roman, *Han d'Islande*, et entreprit son premier drame, *Amy Robsart*. De tous ces efforts on sait le résultat : le volume des *Odes*, publié en juin 1822, eut un si grand succès que le roi Louis XVIII, sollicité depuis longtemps en faveur du poète, lui accorda enfin une pension de 1.000 livres ; et, après quinze mois de fiançailles, V. Hugo épousa Adèle Foucher (12 octobre).

Ces préoccupations d'ordre positif avaient engagé Victor Hugo à accepter avec empressement la proposition de Soumet, « de tirer une comédie de l'admirable roman de *Kenilworth*... Cet ouvrage *pouvant rapporter plusieurs milliers de francs* », écrit-il à Adèle Foucher (3), « j'ai accepté d'y coopérer, et, au moment où je te parle, j'en ai terminé les deux premiers actes. Si Soumet était moins occupé qu'il ne l'est par sa tragédie de *Clytemnestre*, notre comédie, dont je fais trois actes, et lui deux, pourrait être

(1) En avril 1822, Chateaubriand, nommé ambassadeur à Londres, voulut l'attacher à l'ambassade ; Victor Hugo refusa.

(2) *Victor Hugo raconté*, t. II, chap. XXXVII.

(3) *Lettres à la Fiancée*, lettre du 16 février 1822, la *seule* lettre littéraire de tout le recueil. Victor Hugo y explique en détail l'objet et le plan de *Han d'Islande* ; puis il parle de *Kenilworth*. — Il tutoie Adèle Foucher ; mais il ne faut pas oublier qu'ils étaient amis d'enfance.

finie dans un mois et jouée dans six. Mais elle resterait anonyme. »
Telles étaient les conventions ; mais les deux collaborateurs ne purent s'entendre : ils étaient de tendances et d'idées trop différentes.

Alexandre Soumet, plus âgé que Victor Hugo de quatorze ans, était en pleine possession de son talent et de sa réputation. Il avait réussi au théâtre ; et, cette même année 1822, il allait faire jouer une *Clytemnestre* et un *Saül*, dont Victor Hugo fera grand éloge dans le *Moniteur* (novembre). Soumet était l'une des personnalités les plus marquantes de l'école classique ; c'est à lui que Victor Hugo dédia son premier volume d'*Odes*, dédicace qu'il devait d'ailleurs effacer plus tard. Quant au jeune poète qui devait bientôt révolutionner la poétique dramatique, s'il n'avait pas encore une connaissance bien sérieuse de Shakespeare, il avait beaucoup pratiqué Walter Scott (1), dont les moyens sont souvent d'un romantisme très osé. Lui, à qui sa mère laissait tout lire, sans choix, sans réserve, lui dont les lectures formaient déjà un énorme bagage, il n'est pas présumable qu'il ignorât les drames de Pixérécourt , et peut-être, tout comme Alexandre Duval, connaissait-il quelque chose des romans d'Anne Radcliffe (2), dont l'influence a été si considérable sur le mélodrame français. Toujours est-il que Soumet et Victor Hugo n'entendaient pas de la même manière la structure d'une pièce et l'art des moyens dramatiques. Leur collaboration s'en ressentit. Rappelons le récit de *Victor Hugo raconté* :

« M. Victor Hugo avait fait sa part ; mais, lorsqu'il avait lu ses trois actes, M. Soumet n'en avait été content qu'à moitié ; il n'admettait pas le mélange du tragique et du comique, et il voulait effacer tout ce qui n'était pas grave et sérieux. M. Victor Hugo avait objecté l'exemple de Shakespeare ; mais alors les acteurs anglais ne l'avaient pas encore fait applaudir à Paris (3), et

(1) Dès 1810-1820, Victor Hugo exprimait dans le *Conservateur littéraire* son admiration pour le « génie » de Walter Scott et ses « tableaux pleins de vie et de chaleur ». (V. *Littérature et Philosophie mêlées*). En mai 1821, il avait commencé *Han d'Islande*, « idée que les compositions de Walter Scott lui avaient inspirée », disait-il lui-même. (*Lettres à la Fiancée*; lettre du 16 février 1822). En 1822, il essaya d'adapter au théâtre le roman de *Kenilworth*. En juin 1823, enfin, dans la première livraison de la *Muse Française*, il consacrera un long article à *Quentin Durward*. (V. *Littérature et Philosophie mêlées*, art. intitulé : « Sur Walter Scott »).

(2) L'illustre romancière anglaise vécut de 1764 à 1823 ; son chef-d'œuvre est le roman : *Les Mystères d'Udolphe*, dont Alexandre Duval tira son drame de *Montoni ou le Château d'Udolphe* (1797).

(3) Cela eut lieu au mois de septembre 1827.

M. Soumet avait répondu que Shakespeare, bon à lire, ne supporterait pas la représentation ; que *Hamlet* et *Othello* étaient d'ailleurs plutôt des essais sublimes et de belles monstruosités que des chefs-d'œuvre ; qu'il fallait qu'une pièce choisît de faire rire ou de faire pleurer (1). »

Je n'ai pas voulu interrompre le récit du biographe de Victor Hugo ; mais plusieurs passages provoquent quelques réflexions. Qu'en janvier ou février 1822, Victor Hugo, pour répondre aux critiques de Soumet, ait « objecté l'exemple de Shakespeare », c'est possible ; Victor Hugo avait des lectures trop étendues pour ignorer le plus grand dramaturge de l'Angleterre ; mais il n'avait encore des tragédies de Shakespeare qu'une connaissance hâtive et superficielle. Si, dès 1820, dans le *Conservateur littéraire*, il professait une vive admiration pour « l'homme de génie » qu'il voyait en Walter Scott, il considérait Corneille et Racine comme bien supérieurs à Shakespeare et à Schiller. Il fallut que Charles Nodier l'initiât au génie profond et puissant de Shakespeare ; c'est en mai 1825, aux fêtes célébrées à Reims en l'honneur du sacre de Charles X, qu'eut lieu cette initiation. Nodier avait parmi ses livres de voyage le *Roi Jean ;* il le lisait dans le texte anglais ; il l'expliqua à Victor Hugo et lui fit comprendre le génie dramatique de Shakespeare. C'est Victor Hugo lui-même qui nous a raconté le fait (2).

En 1822, Victor Hugo n'ignorait certainement pas Shakespeare ; le nom du poète anglais est même prononcé deux fois dans *Amy Robsart* (3) ; mais Victor Hugo était encore loin de la Préface de *Cromwell,* où il appellera Shakespeare « le dieu du théâtre ».

Quand Soumet prétendait que « Shakespeare, bon à lire, ne supporterait pas la représentation », il parlait selon le goût des classiques de 1820. C'est bien là ce qui arriva, en effet, quand, le 31 juillet et le 2 août 1822, une troupe d'acteurs anglais vint jouer du Shakespeare à la porte Saint-Martin. *Othello* fut accueilli par des sifflets et des huées ; et, à la seconde représentation, les malheureux artistes furent assaillis de projectiles variés. On sait comme Stendhal a reproché durement à la jeunesse ultra-classique de 1822 l'accueil malveillant qu'elle avait fait aux acteurs anglais (4). C'est seulement au mois de septembre 1827 qu'une nou-

(1) *Victor Hugo raconté....* t. II, chap. L.

(2) *Choses vues*, dernier volume, publié en octobre 1899.

(3) Acte I, scène VI (page 29) et acte III, scène VIII (page 105 — édition de 1902) ; et de même dans le texte de 1822.

(4) Voir Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1re partie, 1823.

velle troupe anglaise vint jouer Shakespeare à l'Odéon et le faire applaudir : ce fut une belle revanche des huées, des sifflets et des pommes de 1822 ; le public, dont le goût était devenu — comme les idées — plus libéral, accueillit avec enthousiasme *Othello*, *Roméo et Juliette*, *Hamlet*.

Mais ce qu'on devait applaudir en 1827 ne paraissait aux hommes de 1822 que ridicule et méprisable ; et Soumet traitait *Hamlet* et *Othello* d'« essais sublimes » et de « belles monstruosités ». C'est déjà beaucoup, s'il a dit réellement « belles » et « sublimes ». Il semble bien que Soumet ne connût Shakespeare que d'après la tradition issue de Voltaire. « Monstruosités », *Othello* et *Hamlet !* Ce mot-là, dans la bouche de Voltaire, n'a rien qui étonne. Mais quand on pense que, dès l'année 1800, Mme de Staël, dans son livre de la *Littérature*, avait déjà fortement parlé de Shakespeare ; que, depuis 1814, le cours de Schlegel était traduit en français et que ce cours renferme deux longues leçons approfondies sur Shakespeare ; que, plus récemment encore, en 1821, avaient paru les brillantes études de Guizot sur le grand dramaturge anglais, on s'étonne qu'un homme de talent comme Soumet pût parler encore de « monstruosités », et l'on se prend à penser qu'il n'avait lu avec attention ni Guizot, ni Schlegel, ni même Mme de Staël (1).

Quoi qu'il en soit, Victor Hugo et Soumet ne pouvaient se mettre d'accord ; ils durent se séparer ; chacun « reprit ses actes », et acheva sa pièce pour son compte ; puis il n'en fut plus question pendant plusieurs années. Enfin, au mois de septembre 1827, à l'époque même des représentations des acteurs anglais, Soumet fit jouer son *Emilia* au Théâtre-Français.

C'est alors aussi que l'Odéon monta le drame d'*Amy Robsart*, présenté sous le nom de Paul Foucher, le jeune beau-frère de Victor Hugo, mais remanié, resserré et mis au point par l'auteur lui-même (2). Ce drame n'eut qu'une seule représentation, terriblement orageuse, le 13 février 1828 ; ce fut une chute retentissante. La pièce se termina au milieu d'un violent tumulte, qui empêcha

(1) Sur toutes ces questions, voir notre leçon sur *les Origines du Drame romantique*, dans nos *Deux Études de Littérature romantique* (Société française d'Imprimerie, etc., 1899).

(2) Il semble bien prouvé aujourd'hui que Paul Foucher collabora à cette revision d'*Amy Robsart*. Depuis la publication de cette leçon (*Revue des Cours et Conférences*, n° du 15 janvier 1903), la question a été soulevée par M. André Pavie, petit-fils de Victor Pavie, d'après des documents inédits. Voir plus loin, pages 25 et suiv.

d'entendre la proclamation du nom de l'auteur. Le lendemain, 14 février, les affiches de l'Odéon, posées pour une seconde représentation de la pièce, portaient le nom de Paul Foucher. Mais cette seconde représentation n'eut pas lieu; ce même jour, Victor Hugo envoyait à tous les journaux une lettre, où, sans reconnaître qu'*Amy Robsart* fût son œuvre, il avouait n'y être « pas absolument étranger ». « Il y a dans ce drame, disait-il, quelques mots, quelques fragments de scènes qui sont de moi, et je dois dire que ce sont peut-être ces passages qui ont été le plus sifflés ». Il ajoutait en post-scriptum : « L'auteur a retiré sa pièce. »

Toutes ces circonstances sont connues; on en trouvera le récit détaillé dans *Victor Hugo raconté*, tome II. Mais le récit du dévoué biographe aboutit à de bien étranges assertions. On nous parle de représentations tumultueuses, et d'une intervention, devenue nécessaire, du gouvernement, qui interdit *Amy Robsart*.

« M. Victor Hugo écrivit dans les journaux que les passages sifflés étaient de lui. Ce fut pour la pièce une réclame involontaire. Les jeunes gens qui ne s'étaient pas dérangés pour une pièce non avouée, accoururent alors; ils applaudirent, les sifflets redoublèrent, l'agitation du parterre s'étendit dans le quartier latin : le gouvernement intervint et interdit la pièce. »

Quelles inventions! Quel roman est-ce là! *Victor Hugo raconté* est rempli d'erreurs; M. Edmond Biré s'est donné la tâche peu aimable de les relever, et il les apprécie parfois bien sévèrement. N'oublions pas que c'est en 1858 que Mme Victor Hugo a entrepris la composition de cette biographie. Trente années s'étaient écoulées depuis les événements de 1828; et, après 30 ans, n'est-on pas un peu excusable de commettre des erreurs? Le biographe n'a plus sous les yeux la lettre du 14 février; il en a oublié les termes; il se rappelle seulement que Victor Hugo reconnut « les passages sifflés » comme étant de lui. Pour ce qui est d'avoir embelli et dramatisé les faits, je crois tout simplement que Mme Hugo, n'ayant plus un souvenir très précis de l'unique représentation d'*Amy Robsart*, fut portée tout naturellement à confondre la fortune de ce drame avec celle des autres pièces de Victor Hugo, qui, pour la plupart, ont donné lieu, comme on sait, à des manifestations fort tumultueuses.

La représentation du 13 février 1828 fut, en réalité, la première bataille romantique au théâtre; c'était la première lutte que Victor Hugo soutenait pour le nouveau genre dramatique, dont il venait de donner la théorie dans la Préface de *Cromwell* (publiée en décembre 1827). Cette lutte, à vrai dire, il l'engageait avec des

armes bien inégales ; car *Amy Robsart* n'était qu'un essai de jeunesse, pour lequel il voulait d'ailleurs garder l'incognito. Mais on n'avait pas respecté le mystère dont il voulait s'envelopper ; les indiscrétions du directeur de l'Odéon, Th. Sauvage, avaient révélé son nom, et, aussitôt, on s'était soulevé contre l'auteur de la Préface de *Cromwell*. Quelle belle occasion pour les « classiques », pour les partisans de l'ancienne école, ennemis de Shakespeare et du drame, ennemis de toutes les nouveautés que venait de mettre en circulation la fameuse Préface, quelle belle occasion de huer et siffler librement le novateur ! C'est avec ces dispositions hostiles qu'ils vinrent à l'Odéon, et ils se mirent à siffler avant même que la représentation fût commencée. « Avant le lever du rideau », dit la *Pandore*, journal des spectacles, « des sifflets nombreux s'étaient fait entendre. L'assemblée était tumultueuse. Les dispositions amies d'une portion du parterre se manifestaient sur certains bancs par un grand calme, avec lequel contrastait vivement la turbulence des partisans de l'ancien genre dramatique (1). »

Les représentations tapageuses, les applaudissements, les sifflets, le vacarme : c'est l'histoire de tous les drames de Victor Hugo : chacune de ses pièces a été une bataille, ou gagnée, ou perdue. « On siffle ; cela prouve que la pièce est de moi », dira-t-il plus tard, quand il sera plus aguerri. C'est presque ce qu'il disait déjà dans sa lettre du 14 février 1828.

Donc *Amy Robsart* échoua complètement ; pourquoi cette chute ? Car, enfin, le directeur de l'Odéon avait très bien monté la pièce ; la mise en scène en était très soignée ; les costumes, dessinés par Delacroix, étaient fort beaux et d'une parfaite exactitude ; et, quant aux acteurs, c'étaient les premiers artistes de l'Odéon : parmi eux citons Provost. Le sujet même du drame ne pouvait qu'intéresser les spectateurs. Dans de telles conditions, *Amy Robsart* semblait bien réunir toutes les chances possibles de succès. Cependant la pièce tomba. Pourquoi ? C'est ce que nous avons maintenant à étudier, en faisant ressortir surtout combien la pièce française était, en général, inférieure au roman anglais.

(1) *Note sur « Amy Robsart »*, petite édition 1902, pages 5-6. — Je me permets de douter un peu que les partisans du Romantisme aient « manifesté » avec un si « grand calme » leurs « dispositions amies ». Qu'on se souvienne des représentations d'*Hernani*. Partisans et opposants étaient des jeunes gens, d'ordinaire plutôt exubérants et disposés à faire du tapage.

III. — **Les causes de l'échec, les défauts d'exécution.**

Amy Robsart échoua parce que c'était une mauvaise pièce ; cette explication pourrait nous suffire, et cela nous dispenserait de poursuivre notre étude. C'est ainsi qu'en jugeait récemment un de nos savants et spirituels contemporains, M. Augustin Filon ; pour lui, le drame d'*Amy Robsart* est une œuvre « informe et mal venue », que les exécuteurs testamentaires ont eu grand tort de « déterrer » et que l'on ferait mieux de « couvrir d'un respectueux silence » (1). Ce jugement sévère m'a donné à réfléchir, et je me suis demandé s'il était vraiment irrespectueux de rompre le silence au sujet d'*Amy Robsart*, ou si, au contraire, c'était le fait d'une « piété mal entendue » envers le grand maître. En somme, *Amy Robsart* appartient à l'histoire littéraire comme imitation d'un roman de Walter Scott et comme premier essai dramatique d'un homme de génie. C'est, d'ailleurs, avec certains ménagements que l'on doit traiter un ouvrage de jeunesse. Il serait ridicule de l'exalter ; et « l'éreinter », comme on dit, serait chose trop facile. Il y a une mesure à observer ; et, dans cette mesure, il peut être intéressant de parler du drame d'*Amy Robsart* et de le rapprocher du roman de *Kenilworth*.

Aussi bien, dans la « Note » préliminaire sur *Amy Robsart*, M. Paul Meurice a-t-il cherché à atténuer l'échec de la pièce et à l'expliquer d'une façon moins sommaire que M. Augustin Filon.

Le drame, nous dit-on, contenait de réelles beautés. C'est déjà ce qu'avait reconnu Alex. Soumet, quand il en parlait à Paul Foucher « comme d'une œuvre singulière et curieuse, qui valait la peine d'être lue ». Il ajoutait : « Ça m'a un peu effarouché dans le temps, et, maintenant encore, il y a bien des témérités où je ne me hasarderais pas, moi ; mais, puisque les drames anglais ont réussi, je ne vois pas pourquoi ça ne réussirait pas. Si j'étais de Victor Hugo, je ne perdrais pas une pièce où il y a des scènes très belles. Le cinquième acte, qui est presque tout de son invention, est d'une grande originalité (2). »

Dans tous les passages comme celui-ci, où le biographe de Victor Hugo rapporte des propos tenus par telle ou telle per-

(1) *Journal des Débats*, n° du 24 déc. 1902.
(2) *Victor Hugo raconté*, tome II, chap. L.

sonne, on ne peut jamais être sûr d'avoir le texte même des paroles prononcées ; aussi ne faut-il pas en serrer la lettre de trop près, mais s'en tenir aux idées essentielles. Il est bien évident que Soumet, si sévère en 1822 pour Shakespeare et pour le mélange du tragique et du comique (1), était devenu, sous l'influence des idées contemporaines, moins intransigeant, moins timoré aussi. « Les drames anglais ont réussi » : formule significative, qui rappelle un événement littéraire important (2) et marque bien qu'une modification notable s'était produite dans le goût parisien de 1822 à 1827. Le goût de Soumet suivait le goût du public, mais cependant avec des réserves. Il trouvait « des scènes très belles » dans *Amy Robsart* ; mais il y constatait « bien des témérités » auxquelles il ne se fût pas lui-même « hasardé ». Aussi ai-je des doutes sur l'authenticité de l'appréciation finale, concernant le Ve acte du drame.

On ne peut dire, en effet, que « presque tout », dans ce Ve acte, soit « de l'invention » de Victor Hugo. Si le truc qui doit amener la mort d'Amy n'est pas tout à fait le même que dans Walter Scott, il n'en reste pas moins que l'idée première de cette mort appartient au romancier écossais ; et la mort d'Amy est en somme l'élément essentiel du Ve acte. Quant à la scène extrême du dénouement, telle que Soumet la connaissait *d'après le manuscrit de 1822*, c'est-à-dire l'incendie du château de Kenilworth, la confrontation suprême de Varney et d'Alasco et leur double disparition dans l'abîme, je doute fort qu'il l'eût estimée « d'une *grande originalité* ». Rien n'était plus commun, plus banal, plus conforme aux procédés du mélodrame vulgaire. Alexandre Soumet avait un goût trop éclairé pour admirer un pareil dénouement.

Il est à remarquer, d'ailleurs, que, dans la « Note » préliminaire sur *Amy Robsart*, M. Paul Meurice a supprimé le jugement attribué à Soumet sur ce Ve acte. Ce que nous venons de dire justifie amplement cette suppression. Bien meilleur assurément est le dénouement de 1828-1902 (3).

Une pièce « singulière et curieuse », contenant « des scènes très belles », et « valant la peine d'être lue », sinon d'être jouée, tel était en définitive le jugement d'Alex. Soumet, en 1827, sur *Amy*

(1) Voir plus haut, pages 10-12.
(2) Il s'agit des représentations des drames de Shakespeare à l'Odéon en septembre 1827.
(3) Je rappelle que l'élément essentiel du dénouement *dans la pièce jouée en 1828*, comme dans l'édition *Ne varietur* (1902), est le retour de Leicester, qui vient châtier les coupables.

Robsart. Quelles sont ces belles scènes, ces parties intéressantes qui devaient frapper le spectateur et mériter ses marques d'approbation? M. Paul Meurice les énumère d'après les indications « d'un témoin oculaire, le comédien distingué qui jouait *Leicester* », c'est-à-dire Joseph Lockroy (1). « La scène du second acte entre Élisabeth et Varney et le revirement qui suit, l'apostrophe de la reine à l'épée, l'admirable péripétie qui termine le IVe acte, le rôle touchant d'Amy, le rôle si curieusement fouillé d'Élisabeth, faible comme femme, toute-puissante comme reine, — tout ce qui est le drame, enfin, avait plus d'une fois saisi, malgré lui, le public et laissé place aux applaudissements de la jeunesse (2). »

Aux scènes citées par M. Paul Meurice il convient d'ajouter la fin du Ve acte, qui, « terminé par un coup de théâtre d'un bel effet » (le dénouement de 1828), « avait un peu désarmé la rigueur du parterre » (3). Je voudrais pouvoir y ajouter aussi la remarquable scène du IIIe acte entre Amy et Varney. Cette scène est la *seule* de la pièce qui soit *entièrement* de l'invention de Victor Hugo ; j'y reviendrai, mais je la signale dès maintenant ; elle est bien conduite, elle est très forte ; et, à la lecture, elle paraît très dramatique. Je m'étonne de n'avoir vu cette scène mentionnée nulle part.

Ainsi donc, certaines parties d'*Amy Robsart* furent bel et bien applaudies. Le fait est confirmé par une lettre de Paul Foucher à son ami Victor Pavie, lettre inédite que vient de publier tout dernièrement M. André Pavie (4) : « Ne croyez pas que l'ouvrage ait été si maltraité que l'ont dit quelques journaux. L'ouvrage a non seulement été jusqu'à la fin, mais le quatrième acte... *a été très applaudi*, et le cinquième a bien commencé. Trois journaux ont dit que la pièce avait réussi avec opposition, et personne ne doutait du succès si on voulait affaiblir et écourter un peu la pièce à la seconde représentation. » Parmi le déchaînement général de la presse contre le malheureux drame, il y eut, en effet, quelques jugements moins sévères ; nous citerons celui du *Globe*, journal favorable, comme on sait, à la nouvelle école. Le *Globe* trouve l'exposition d'*Amy Robsart* « fort ingénieuse » ; « beaucoup de

(1) C'était le père de M. Édouard Lockroy, l'ancien ministre contemporain.

(2) *Note* sur *Amy Robsart*, page 5. — « L'apostrophe de la reine à l'épée » fut introduite par l'auteur dans le texte de 1828. V. sup., page 2.

(3) *Figaro* du 14 février 1828, cité par M. Edmond Biré, *Victor Hugo avant 1830*, page 453.

(4) *Revue hebdomadaire*, no du 14 mars 1903, page 167. Dans ce très intéressant article, M. André Pavie traite, en se servant de lettres inédites, une question fort obscure, celle de la collaboration de Victor Hugo et de Paul Foucher à la pièce de 1828. Voir plus loin, pages 24 et suiv.

scènes, dit-il, se présentaient d'une manière charmante » ; il signale « un rôle entier, plein de hardiesse et de gaieté, celui de Flibbertigibbet. » — « *Amy Robsart*, conclut-il, est une pièce mal faite et péniblement écrite ; mais elle suppose dans son auteur de l'esprit, de la hardiesse, etc. » (1).

« Péniblement écrite », ces mots nous ramènent à la « Note » préliminaire d'*Amy Robsart* et à l'explication que l'on y donne de l'échec de ce drame. D'après M. Paul Meurice, et toujours « au dire » du comédien Lockroy, si l'ouvrage rencontra une « forte résistance », cela ne tenait pas à « la pièce elle-même ». Ici, M. Paul Meurice nous révèle, probablement d'après les souvenirs de Lockroy, la cause profonde de l'échec d'*Amy Robsart* : cette cause, ce serait l'étroitesse du goût du public en fait de style, et même de vocabulaire, c'est-à-dire ce que Stendhal, en 1823 ou 1824, appelait crûment le « *bégueulisme* » des spectateurs. Je cite le texte même de la « Note » sur *Amy Robsart* (2) :

« Ce qui avait égayé et choqué au plus haut degré les spectateurs d'alors, c'étaient les mots. Il faut se rappeler qu'*Amy Robsart* a été jouée un an juste avant *Henri III*, vingt mois avant la représentation d'*Othello* (3), où le seul mot « mouchoir » fit sombrer Shakespeare. Les mots « potion », « baraque », « cuisine », « vieux spectre », « apothicaire du diable », et bien d'autres, soulevèrent des tempêtes de rires et de huées ».

Il faut croire que le « bégueulisme » du public de 1828 n'avait pas complètement désarmé, même après les représentations de Shakespeare, où combien de choses sont.... plus que choquantes. Je pense bien, d'ailleurs, qu'on avait dû pratiquer de larges coupures dans *Othello*, dans *Roméo et Juliette*, etc. Ce qui est certain, c'est qu'au mois d'octobre 1829, lorsqu'on joua *Le More de Venise* d'Alfred de Vigny, le malheureux mot « mouchoir » provoqua des protestations orageuses ; et l'on sait avec quelle spirituelle ironie Vigny traita de cette grave question dans sa préface (4). Tout cela nous paraît fort ridicule aujourd'hui, et nous ne pouvons guère nous figurer l'étroitesse et l'intolérance de ceux qui représentaient alors le « bon goût », le goût classique ; mais c'est de l'histoire réelle et vécue. Par suite, je suis tout disposé à croire que les hardiesses du vocabulaire parfois très familier et assez réaliste de Victor Hugo aient « égayé et choqué » les auditeurs d'*Amy Rob-*

(1) Cité par M. André Pavie, article ci-dessus indiqué.
(2) Page 5 (petite édition, 1902).
(3) *Othello* ou *Le More de Venise*, d'Alfred de Vigny.
(4) Lettre à lord *** (1er novembre 1829).

sart. Cette critique concernant le vocabulaire est d'ailleurs une de celles que la presse formula contre la pièce ; le *Journal des Débats* jugeait le sujet « déparé par une foule de locutions triviales (1) ».

Notons cependant que les quatre ou cinq locutions signalées par M. Paul Meurice appartiennent toutes à un seul et même passage, la fin de la scène II du III[e] acte, entre Varney et Alasco. Varney a besoin de recourir aux drogues d'Alasco ; il lui demande un breuvage soporifique, savamment composé, pour endormir Amy Robsart sans l'empoisonner. Varney méprise un peu son complice et n'est pas dupe de sa prétendue science d'alchimiste et d'astrologue ; avant de le quitter, il lui adresse quelques plaisanteries d'un goût peu relevé, mais parfaitement en situation, étant donné que les deux hommes sont d'une nature assez grossière et ne se gênent pas ensemble. Si les spectateurs de 1828 n'ont rien compris au comique de cette scène, c'est vraiment tant pis pour eux. Quoi qu'il en soit, les locutions incriminées sont toutes réunies dans l'espace de vingt lignes ; et l'on ne peut guère soutenir, il me semble, qu'elles aient influé sur l'effet de toute la pièce. D'autre part, M. Edmond Biré relève plusieurs phrases, métaphores ou alliances de termes, qui sont, en effet, d'une rhétorique osée et bizarre ; mais, enfin, ce sont là des taches perdues dans l'ensemble, et prétendre que ces misères de détail aient entraîné la chute du drame me paraît peu acceptable.

Je sais qu'on pourra m'objecter alors le jugement du *Globe*, dont l'article, si bienveillant dans l'ensemble pour la pièce, était fort sévère pour le style, pour cet « essai d'une nouvelle langue théâtrale », pour cette « étrangeté de diction » où l'on n'a vu « *qu'un arrogant défi porté à toutes les habitudes du public* ». (Quel public ultra-classique !) « D'ailleurs, la plupart de ces bizarreries de style n'étaient *motivées ni par les situations, ni par les caractères.* » (Excepté pourtant pour la scène entre Varney et Alasco, dont je parlais tout à l'heure.) « Dès lors, la recherche gratuite de ces formes, exclusivement fantastiques et triviales, n'a semblé qu'*un caprice de mauvais goût*, et non pas une nécessité du drame. Ces métaphores tirées de trop loin, ces locutions prétentieusement bouffonnes, plaquées au hasard, *et classées indistinctement dans chaque rôle* » (cette affirmation générale semble bien hasardée), « ont étonné d'abord, bientôt fatigué, et enfin soulevé contre elles la presque totalité de l'auditoire (2) ». — A cela, que répondre ?

(1) Cité par M. Edmond Biré, *Victor Hugo avant 1830*, page 451.
(2) Cité par M. André Pavie, article déjà indiqué, page 163.

Comment discuter avec des gens d'un autre temps, qui ont d'autres idées, d'autres goûts, une autre conception de l'art? Cette appréciation du *Globe* est vraiment bien exagérée ; nous sommes moins puristes aujourd'hui ; mais aussi nous avons le goût plus large.

Quoi qu'il en soit de cette question, il me semble difficile d'admettre qu'*Amy Robsart* ait échoué rien que pour des taches de style. De telles défectuosités peuvent se corriger ; et j'ose croire que,si la pièce eût été une œuvre forte, le public l'aurait senti malgré les métaphores bizarres et les termes risqués. Il faut plus que des défauts d'élocution pour faire tomber une pièce sans retour.

En réalité, le drame présentait d'autres défauts, bien autrement graves, dont les journaux d'alors ont signalé quelques-uns :

1° Sujet trop connu, « déjà traité sur trois théâtres différents » (à la Porte-Saint-Martin, à l'Opéra-Comique, au Théâtre-Français) (1).

2° Absence d'originalité ; « quel mérite d'originalité y a-t-il à prendre un roman, à le couper en actes et en scènes ?... »

3° Imitation maladroite, puisque « tant d'aventures pleines d'intérêt et de charme » (dans le roman original) reparaissent « privées de leur coloris, de leur charme ». Aussi pas d'impressions vives, d'émotions profondes ; « un ennui de quatre heures » (2).

4° Abus du mélodrame : la dernière heure « employée à contempler des tableaux que commence à dédaigner le monde du mélodrame » (3).

Cette dernière critique vise le second dénouement, remanié et refait pour la scène ; qu'aurait-on dit du dénouement primitif, encore plus extraordinaire que celui de 1828 ? Mais, en somme, tout le cinquième acte est plus compliqué et plus noir que dans Walter Scott.

Rappelons, en effet, l'artifice qu'avait imaginé W. Scott. Foster, l'homme chargé par Varney de garder et surveiller Amy Robsart, habite une maison retirée du bourg de Cumnor ; sa chambre est située dans une aile de cette maison, qu'une sorte de passerelle mobile relie au corps de bâtiment principal ; en faisant jouer un mécanisme ingénieux, on peut à volonté lever ou abaisser cette passerelle, au-dessous de laquelle est un gouffre. Varney enlève les supports qui soutiennent la passerelle ; et, quand Amy veut y

(1) C'est l'*Emilia* de Soumet, qui fut jouée aux Français (1er septembre 1827).

(2) Cette appréciation est trop sévère, puisque certaines parties méritèrent des applaudissements.

(3) Pour toutes ces citations des journaux du temps, voir Edmond Biré, *Victor Hugo avant 1830*, pages 451-453.

passer, elle tombe dans l'abîme. Tout cela, Victor Hugo l'a emprunté directement à Walter Scott, en n'y changeant que peu de chose. Mais ce qui appartient bien en propre à notre poète, c'est l'ensemble des trucs qui doivent faire du château de Kenilworth un château fantastique : c'est « la tour ronde » ou « tour des oubliettes » ; c'est la chambre où est enfermée Amy Robsart, avec sa « fenêtre grillée », sa « porte de fer », sa « porte masquée » qui « roule silencieusement sur ses gonds » (p. 123) ; c'est encore « l'escalier secret » (p. 125), les murailles creuses, « le passage secret ménagé dans l'épaisseur du mur » (p. 103), les corridors et planchers « qui sonnent terriblement creux » (p. 103 et 131) ; c'est enfin la fameuse « trappe des oubliettes » (p. 140). Toutes ces terribles inventions rappellent le château d'Udolphe où Anne Radcliffe avait placé la scène de son plus célèbre roman (1) ; et nous les retrouverons presque toutes transportées et adaptées au palais d'Angelo, le tyran de Padoue. Elles sont conformes aux recettes du bon gros « mélo » traditionnel ; et s'il est vrai qu'en 1828 « le monde du mélodrame » commençait à « dédaigner » de pareils tableaux, il est bien manifeste que Victor Hugo ne partageait pas assez ce dédain ; il suffit de rappeler le dénouement de *Marion Delorme*, les IVe et V^e^ actes de *Le Roi s'amuse*, l'acte du festin dans *Lucrèce Borgia*, et enfin les extraordinaires inventions de *Marie Tudor* et d'*Angelo*. Il y a du mélodrame, et beaucoup, dans presque tous les drames de Victor Hugo.

A ce même ordre de procédés appartient aussi, dans le drame d'*Amy Robsart*, l'abus des sciences occultes, alchimie, astrologie, sorcellerie. Au Ier acte particulièrement, où l'auteur a développé le rôle d'Alasco, le vieil alchimiste parle trop longuement de son laboratoire, de ses alambics, de ses philtres et de ses drogues. Mais il y a plus : Alasco croit (cela semble bien étrange) aux puissances infernales et aux revenants ; cette crédulité est tellement invraisemblable qu'elle nous paraît d'abord peu sincère ; mais, après tout (c'est chose connue), il n'y a tel que les hommes sans conscience, sans moralité, pour être souvent le jouet de grossières superstitions. Il paraît que Kenilworth est un château hanté : ce qui est encore un trait commun avec le château d'Udolphe. Et il faut entendre de quel ton tragique et tremblant Alasco déclare qu'il n'aime pas « cette tourelle abandonnée », où il est obligé de « rester ainsi seul la nuit, avec les chouettes et les orfraies ». De quoi donc a-t-il peur ? « Il n'y a pas que ce monde, il y a l'autre ! et, cette nuit même, j'ai vu..... Ne ris pas, Varney, et

(1) *The Mysteries of Udolpho*, 1794.

parle plus bas. Oui, cette nuit à minuit, *j'ai vu un spectre.* » (Acte I, sc. v, p. 23.) Il explique alors à Varney qu'un jour son laboratoire de Pelham a sauté et que, dans l'explosion, son élève Flibbertigibbet a trouvé la mort. « *C'est lui, c'est son fantôme qui m'est apparu*, cette nuit, sous l'ogive de la tourelle ! — Est-il possible ! et que t'a-t-il dit ? — Des choses terribles, des choses que l'enfer, la mort et lui pouvaient seuls savoir..... J'étais, moi, *à demi évanoui de terreur*..... Varney, *les puissances infernales se mêlent de nos affaires*. Prenons garde à nous ! » (Ibid., p. 25.) Et quand, à la scène suivante, Flibbertigibbet, caché, mais bien vivant, interpelle Alasco, celui-ci, reconnaissant la voix du jeune homme, croit à l'apparition d'un fantôme et cache son visage dans ses mains. Il s'écrie : « Eh quoi ! en plein jour maintenant ! Grâce ! grâce ! » Alasco est d'autant plus ridicule que, dans ces incidents, il est dupe d'un mystification organisée par Varney et Flibbertigibbet.

Il est à remarquer d'ailleurs que, dans ces premiers essais dramatiques, Victor Hugo a usé et abusé de l'intervention des sciences occultes. On connaît dans *Cromwell* la longue et curieuse scène (acte III, sc. XVII) entre le Protecteur et le juif Manassé, à la fois « espion, usurier et astrologue ». Cromwell, puritain fanatique et « rompu aux arguties théologiques », était aussi un visionnaire « croyant aux astrologues » (1). Il interroge Manassé, lui raconte une vision de son enfance lui commande de lui faire connaître l'avenir ; et Manassé consulte les astres, il examine la main du Protecteur, il chante à mi-voix une sorte d'incantation magique. Grand est le contraste entre les deux personnages : d'une part, le despote superstitieux et violent qui croit aux sciences occultes et prétend au besoin déchirer d'un coup de poignard « le rideau du destin » ; d'autre part, le juif souple et timoré, qui sait bien que sa prétendue science n'est que du charlatanisme, et profite d'un incident quelconque pour refuser de répondre au terrible Protecteur. Dans cette scène assez étrange, on sent des réminiscences directes des sorcières de *Macbeth*.

La même préoccupation de l'avenir se retrouve chez un autre despote ambitieux, que Victor Hugo met en scène, Charles-Quint. Au IVe acte d'*Hernani*, dans une tirade qui précède le fameux monologue, Charles suppute les chances qu'il a d'être élu à l'empire (scène I) ; il a consulté Cornelius Agrippa, qui « en sait bien long » ; Agrippa lui a promis l'empire. Mais il paraît que l'abbé Jean Trithème l'a prédit aussi à François Ier ; et Charles traite

(1) V. Hugo, Préface de *Cromwell*.

avec ironie l'étrange faiblesse de ces grands ambitieux (dont il est lui-même), qui visent à l'empire du monde et qui, ayant en main des forces formidables, n'auraient qu'à « marcher au but sur les peuples broyés » ; mais « indécis », « peu sûrs d'eux-mêmes », « ils hésitent », et, « dans le doute »,

Au nécromant du coin vont demander leur route.

Ici, le rôle de l'astrologue a été laissé dans une discrète pénombre ; la tirade même où il en est question fut coupée lors de la première série de représentations (en 1830). Mais *Amy Robsart* et *Cromwell* nous prouvent que Victor Hugo était curieux de ces sortes de choses. Seulement, le mystérieux et l'occulte n'apportent guère d'autre élément d'intérêt que celui qui ressort des moyens de mélodrame ; et il est certain que, dans *Amy Robsart*, V. Hugo avait attribué trop d'importance aux procédés de cet ordre.

Après ces critiques concernant les procédés d'exécution, nous avons à signaler les principaux défauts de composition que l'auteur inexpérimenté d'*Amy Robsart* n'a pas su éviter. La comparaison de la pièce française avec le roman de Walter Scott nous les fera mieux comprendre.

IV. — La collaboration de Victor Hugo et de Paul Foucher (1827-1828) (1).

L'histoire d'une littérature vivante est essentiellement une science en voie de perpétuel « devenir ». Un jugement paraît bien établi, une idée semble dûment acquise ; mais voici qu'intervient un petit fait nouveau, un document, un bout de lettre jusqu'alors ignoré, et voilà aussitôt les idées changées, les jugements détruits ; tout est à refaire, ou presque tout. C'est ainsi qu'à travers de continuels essais et tâtonnements, on redresse des erreurs, on apporte des lumières nouvelles et l'on s'élève, peu à peu, à la difficile conquête de la vérité.

Les écrivains de l'époque romantique sont, depuis quelques années, l'objet d'une vaste enquête, à laquelle l'érudition applique

(1) Cet article fut écrit en réplique à celui de M. André Pavie ; je le laisse à la place que les circonstances lui ont attribuée (*Revue des Cours et Conférences*, n° du 14 mai 1903) entre les leçons III et V.

parle plus bas. Oui, cette nuit à minuit, *j'ai vu un spectre.* » (Acte I, sc. v, p. 23.) Il explique alors à Varney qu'un jour son laboratoire de Pelham a sauté et que, dans l'explosion, son élève Flibbertigibbet a trouvé la mort. « *C'est lui, c'est son fantôme qui m'est apparu*, cette nuit, sous l'ogive de la tourelle ! — Est-il possible ! et que t'a-t-il dit ? — Des choses terribles, des choses que l'enfer, la mort et lui pouvaient seuls savoir.. .. J'étais, moi, *à demi évanoui de terreur*..... Varney, *les puissances infernales se mêlent de nos affaires*. Prenons garde à nous ! » (Ibid., p. 25.) Et quand, à la scène suivante, Flibbertigibbet, caché, mais bien vivant, interpelle Alasco, celui-ci, reconnaissant la voix du jeune homme, croit à l'apparition d'un fantôme et cache son visage dans ses mains. Il s'écrie : « Eh quoi ! en plein jour maintenant ! Grâce ! grâce ! » Alasco est d'autant plus ridicule que, dans ces incidents, il est dupe d'un mystification organisée par Varney et Flibbertigibbet.

Il est à remarquer d'ailleurs que, dans ces premiers essais dramatiques, Victor Hugo a usé et abusé de l'intervention des sciences occultes. On connaît dans *Cromwell* la longue et curieuse scène (acte III, sc. XVII) entre le Protecteur et le juif Manassé, à la fois « espion, usurier et astrologue ». Cromwell, puritain fanatique et « rompu aux arguties théologiques », était aussi un visionnaire « croyant aux astrologues » (1). Il interroge Manassé, lui raconte une vision de son enfance lui commande de lui faire connaître l'avenir ; et Manassé consulte les astres, il examine la main du Protecteur, il chante à mi-voix une sorte d'incantation magique. Grand est le contraste entre les deux personnages : d'une part, le despote superstitieux et violent qui croit aux sciences occultes et prétend au besoin déchirer d'un coup de poignard « le rideau du destin » ; d'autre part, le juif souple et timoré, qui sait bien que sa prétendue science n'est que du charlatanisme, et profite d'un incident quelconque pour refuser de répondre au terrible Protecteur. Dans cette scène assez étrange, on sent des réminiscences directes des sorcières de *Macbeth*.

La même préoccupation de l'avenir se retrouve chez un autre despote ambitieux, que Victor Hugo met en scène, Charles-Quint. Au IVe acte d'*Hernani*, dans une tirade qui précède le fameux monologue, Charles suppute les chances qu'il a d'être élu à l'empire (scène I) ; il a consulté Cornelius Agrippa, qui « en sait bien long » ; Agrippa lui a promis l'empire. Mais il paraît que l'abbé Jean Trithème l'a prédit aussi à François Ier ; et Charles traite

(1) V. Hugo, Préface de *Cromwell*.

avec ironie l'étrange faiblesse de ces grands ambitieux (dont il est lui-même), qui visent à l'empire du monde et qui, ayant en main des forces formidables, n'auraient qu'à « marcher au but sur les peuples broyés » ; mais « indécis », « peu sûrs d'eux-mêmes », « ils hésitent », et, « dans le doute »,

Au nécromant du coin vont demander leur route.

Ici, le rôle de l'astrologue a été laissé dans une discrète pénombre ; la tirade même où il en est question fut coupée lors de la première série de représentations (en 1830). Mais *Amy Robsart* et *Cromwell* nous prouvent que Victor Hugo était curieux de ces sortes de choses. Seulement, le mystérieux et l'occulte n'apportent guère d'autre élément d'intérêt que celui qui ressort des moyens de mélodrame ; et il est certain que, dans *Amy Robsart*, V. Hugo avait attribué trop d'importance aux procédés de cet ordre.

Après ces critiques concernant les procédés d'exécution, nous avons à signaler les principaux défauts de composition que l'auteur inexpérimenté d'*Amy Robsart* n'a pas su éviter. La comparaison de la pièce française avec le roman de Walter Scott nous les fera mieux comprendre.

IV. — La collaboration de Victor Hugo et de Paul Foucher (1827-1828) (1).

L'histoire d'une littérature vivante est essentiellement une science en voie de perpétuel « devenir ». Un jugement paraît bien établi, une idée semble dûment acquise ; mais voici qu'intervient un petit fait nouveau, un document, un bout de lettre jusqu'alors ignoré, et voilà aussitôt les idées changées, les jugements détruits ; tout est à refaire, ou presque tout C'est ainsi qu'à travers de continuels essais et tâtonnements, on redresse des erreurs, on apporte des lumières nouvelles et l'on s'élève, peu à peu, à la difficile conquête de la vérité.

Les écrivains de l'époque romantique sont, depuis quelques années, l'objet d'une vaste enquête, à laquelle l'érudition applique

(1) Cet article fut écrit en réplique à celui de M. André Pavie ; je le laisse à la place que les circonstances lui ont attribuée (*Revue des Cours et Conférences*, n° du 14 mai 1903) entre les leçons III et V.

que cette pièce n'était pour lui qu'un essai de jeunesse, une œuvre médiocre dans l'ensemble, peu digne du renom du poète des *Odes* et des *Orientales*, et dont la conception ne répondait pas aux grandes théories qu'il était en train de formuler et d'exposer dans la Préface de *Cromwell* ; Victor Hugo ne voulait paraître au théâtre qu'avec une œuvre magistrale et qui fît éclat.

*
* *

Donc, jusqu'ici, rien qui puisse soulever de sérieuses objections. Mais voici où commencent les difficultés : « Eh bien, lui dit Paul Foucher, si tu ne veux pas la faire jouer sous ton nom, laisse-la jouer sous le mien. Tu me rendras un vrai service ; une pièce pareille me fera connaître et m'ouvrira le théâtre à deux battants. — Victor Hugo consentit, charmé d'obliger son beau-frère (1). » Et alors que se passa-t-il ?... Tout est pour nous, dès lors, obscurité et incertitude ; pour nous guider, nous n'avons que quelques indications disséminées, et qu'il faut relier ensemble par des hypothèses.

Une fois décidé à laisser représenter *Amy Robsart*, Victor Hugo entreprit aussitôt la revision de son drame ; il se mit à le retoucher, à le corriger (2) ; c'est peut-être alors aussi qu'il acheva d'écrire les deux derniers actes. Nous savons qu'il avait écrit les trois premiers actes en 1822 ; mais rien ne prouve d'une manière certaine qu'une fois séparé de Soumet, il se fût empressé de finir les deux autres. Il pouvait en avoir arrêté la composition, la marche générale, esquissé les principales scènes et rédigé certains passages. Peut-être est-ce à la rédaction définitive de ces deux actes que collabora Paul Foucher. Tout cela n'est qu'hypothèse. — Ainsi revisée, remaniée, terminée et mise au point, la pièce fut portée au directeur de l'Odéon, Thomas Sauvage, comme étant de Paul Foucher. « Il était convenu que le nom de M. Victor Hugo ne serait pas prononcé ; mais quelques phrases ou quelques indiscrétions le trahirent, et le directeur, enchanté, s'empressa de répandre le bruit que le drame était de l'auteur de *Cromwell* (3). »

Le drame fut superbemeut monté et les costumes dessinés par le grand peintre romantique Eugène Delacroix. Au sujet de ces costumes, on a deux lettres de Victor Hugo, l'une adressée à

(1) « Note » préliminaire sur *Amy Robsart*, page 4 (petite édition, 1902).
(2) Voir ci-dessus, leçon I.
(3) *Victor Hugo raconté*, tome II, chapitre L.

Delacroix, l'autre à Th. Sauvage, celle-ci du 6 octobre 1827. Dans la première, qui doit être du mois de septembre, nous relevons cette phrase : « C'est vous qui donnerez le caractère à la pièce ; et, si *Amy Robsart* réussit, *mon frère Paul vous le devra* (1). »

Cette phrase est significative, et, jusqu'ici, j'y voyais simplement la preuve que Victor Hugo avait fait à Paul Foucher l'abandon complet de sa pièce. Tout me semblait confirmer cette interprétation : l'annonce faite par l'acteur Provost, à la fin de la représentation, que le drame était de Paul Foucher, les affiches de l'Odéon portant ce nom le matin du 14 février, l'article des *Débats* répétant le même nom. M. Edmond Biré, avec sa malveillance habituelle à l'égard de Victor Hugo, traite durement cette « fausse indication », qu'il attribue à « un ordre exprès venu de Victor Hugo lui-même » et imposé au directeur de l'Odéon (2). Pour moi, tout en admettant la combinaison survenue entre Victor Hugo et Paul Foucher, je n'ai pourtant jamais supposé chez V. Hugo un vilain « calcul » de derrière la tête (3). Victor Hugo avait, certes, de grands défauts ; mais il n'était pas hypocrite ; il était incapable de vouloir tromper son beau-frère. Je pensais donc qu'il lui avait généreusement abandonné *Amy Robsart*.

Et, si nous revenons au récit de Mme Hugo, qu'y trouvons-nous ? « Ma foi, dit M. Victor Hugo, je ne regarde pas cela comme une pièce de moi. *Fais-en ce que tu voudras.* Walter Scott t'appartient autant qu'à moi (4). » Remarquez bien ces mots : « *Fais-en ce que tu voudras* », c'est-à-dire peut-être : « Arrange-la à ton idée », mais certainement : « Prends-la pour toi ; fais la jouer comme étant de toi ; je ne m'en occupe plus ; si elle réussit, l'honneur en sera pour toi ; dans le cas contraire..... »

Or le cas contraire s'est produit ; et que dit encore Mme Hugo ? « M. Victor Hugo, *qui voulait bien donner le succès, ne voulut pas donner la chute*, et écrivit immédiatement dans les journaux (5) » .... ce que nous savons : « Je ne suis pas absolument étranger à cet ouvrage, etc. »

Soyons de bonne foi ; et même si le pacte entre les deux beaux-frères nous semble un peu étrange, ne sentons-nous pas dans ce que raconte Mme Hugo à ce sujet la parfaite bonhomie et l'entière loyauté de V. Hugo ? Le poète avait dû souvent raconter en

(1) Notes d'*Amy Robsart*, page 265 (petite édition, 1902).

(2) *Victor Hugo avant 1830*, page 454.

(3) M. André Pavie, dans l'article déjà cité, formule ce calcul ainsi : « Rester dans la coulisse en cas d'échec, et se montrer seulement en cas de succès. »

(4) *Victor Hugo raconté*, tome II, chapitre L. — (5) *Ibid.*

famille les incidents relatifs à ses drames. Ici, à propos d'*Amy Robsart*, Mme Hugo a retenu et nous transmet l'impression dominante d'un récit qui lui est familier, et la phrase : « Fais-en ce que tu voudras », doit être reproduite par elle textuellement. Ces mots très simples ont le caractère de la vérité ; il est impossible de découvrir derrière tout cela un calcul machiavélique.

Mme Hugo — nous l'avons déjà fait remarquer (1) — ne reproduit pas le texte de la lettre de Victor Hugo, écrite le 14 février 1828. M. Edmond Biré ne voit dans cette lettre qu'une imposture : ce qui est pousser à l'extrême le manque de bienveillance. Pour moi, je l'avoue, je m'étais permis jusqu'ici de sourire des « quelques mots », des « quelques fragments » que, dans cette lettre, Victor Hugo reconnaissait comme étant de lui, et j'admirais avec quelle crânerie il ajoutait : « Et je dois dire que ce sont peut-être ces passages qui ont été le plus sifflés. » Mais, après les révélations de M. André Pavie, la lettre de V. Hugo prend une signification nouvelle et paraît beaucoup plus sincère que je ne croyais tout d'abord (2).

*
* *

Une chose pourtant ressortait déjà nettement de cette lettre même : c'est qu'il y eut collaboration entre V. Hugo et Paul Foucher à la pièce jouée en 1828. Dans quelle mesure ? Voilà la question. Je parlais moi-même, tout à l'heure, d'une collaboration possible aux deux derniers actes. Que faut-il en penser ?

Cette question était déjà fort discutée au moment même où fut jouée la pièce. Les uns l'attribuaient tout bonnement à Victor Hugo, les autres à « un très jeune homme qui donne des espérances » ; ainsi parlait le *Figaro*, qui ajoutait : « M. Victor Hugo n'est pour rien dans la composition de cet ouvrage (3). » Le *Figaro*, dont M. Edmond Biré paraît suspecter ici la sincérité, était peut-être bien informé. « Enfin, une opinion moyenne admettait l'hypothèse d'une collaboration », dit M. André Pavie (4), et il cite l'article du *Globe* dont j'ai déjà parlé (5). L'auteur de l'article se refuse à être sévère pour « les nouveaux arrangeurs du *Château de Kenilworth* » ; il adresse des critiques de style aux

(1) Voir ci-dessus, page 13.
(2) Dans le fond, j'inclinerais à croire que, malgré tout, Victor Hugo était fort ennuyé de cette affaire et qu'il ne tenait pas (cela est humain) à y trop compromettre son nom.
(3) Cité par M. Edmond Biré, *Victor Hugo avant 1830*, page 453.
(4) *Revue hebdomadaire*, art. déjà cité, page 162.
(5) Voir ci-dessus, page 19.

« auteurs » ; mais il est particulièrement bienveillant pour « le principal auteur », qui « est, dit-on, fort jeune » ; et, pour l'engager à ne pas s'abandonner au découragement, il ajoute : « Une pareille chute, à 18 ans, est presque de bon augure..... Il y a de l'avenir dans de telles fautes. » On ne saurait désigner plus distinctement Paul Foucher. Si l'on fait attention que le *Globe* soutenait l'école romantique, et que, cet article étant du 20 février, l'auteur du compte rendu a eu tout le temps possible pour se bien renseigner, on avouera qu'un tel document est d'un grand intérêt.

Mais voici mieux encore : M. André Pavie, ayant fouillé dans la correspondance de son grand-père, Victor Pavie, en a tiré trois lettres inédites, qui sont une révélation bien inattendue. Ces lettres sont de Paul Foucher à Victor Pavie, alors dans l'Anjou. La première est écrite au mois de janvier 1828, pendant qu'on répète *Amy Robsart* ; Paul Foucher paraît très ennuyé des bruits qui circulent sur cette pièce : « Dans quelques jours, dit-il, on donne cette malencontreuse *Amy Robsart*, qui n'aura d'autre fruit pour moi que *de me faire passer pour l'homme de paille ou le prête-nom de l'affaire*... Je me trouve dans une si agréable situation que le talent que j'aurais.... tournerait encore à mon désavantage (1). » C'est assez clair ; Thomas Sauvage, le directeur de l'Odéon, avait répandu le bruit que la pièce était de V. Hugo, et tout le monde le répétait.

Le drame est joué et affreusement sifflé. Une quinzaine de jours plus tard, le 3 mars, nouvelle lettre de Paul Foucher à Victor Pavie : « L'épouvantable chute d'*Amy Robsart* m'a tellement consterné que j'en ai eu, pour ainsi dire, les bras et les jambes coupés. Ils ont sifflé en moi l'histoire et Walter Scott indistinctement, et les journaux.... m'ont traité avec l'inimitié la plus implacable.... Ils ont proscrit en moi le beau-frère de Victor Hugo, ne pouvant proscrire Victor Hugo lui-même, comme ils l'espéraient. » — Dans cette lettre, et dans une troisième, écrite, sans doute, peu après celle du 3 mars, il parle d'*Amy Robsart* en disant « *mon* ouvrage », « *mon* drame », « *ma* pièce » ; il revient sur l'échec de cette pièce, sur les violentes critiques des journaux : « Vous avez vu comment les journaux m'ont traité, avec quelle rage ils se sont déchaînés contre moi ! J'ai eu peu de consolations dans ma chute. »

Il faut noter aussi une phrase sur l'attitude de Victor Hugo dans cette cruelle circonstance : « Mon beau-frère, qui m'aurait laissé toutes les louanges, *n'a pas voulu que j'eusse à moi seul l'hon-*

(1) Article de M. André Pavie, pages 166-168.

neur d'être insulté par eux. » (Lettre du 3 mars.) Allusion évidente à la lettre adressée par Victor Hugo aux journaux, le 14 février. Ainsi donc, il y a parfaite concordance entre ce qu'écrit Paul Foucher, le 3 mars 1828, et ce que dira plus tard Mme Hugo : « M. Victor Hugo, qui voulait bien donner le succès, ne voulut pas donner la chute. »

*
* *

On voit toute l'importance des documents publiés par M. André Pavie ; ils emportent la conviction au moins sur un point : c'est que *la pièce jouée le 13 février 1828* n'était pas intégralement de Victor Hugo et qu'il y eut collaboration des deux beaux-frères.

Mais alors, dans quelle mesure s'est faite cette collaboration ? La question reste enveloppée d'incertitude. Et d'ailleurs, même s'il faut admettre que Paul Foucher ait été le collaborateur principal, et qu'ainsi il ait eu réellement le droit de dire d'*Amy Robsart* : *mon* ouvrage, *mon* drame, *ma* pièce, ces nouvelles données soulèvent de nouvelles difficultés, et absolument insolubles, tant que l'on n'aura pas retrouvé le manuscrit de 1828.

Qu'est-ce donc qu'était la pièce jouée le 13 février 1828 ? Toute la question est là.

Or, voyez l'antinomie irréductible. D'un côté, Paul Foucher dit en 1828 qu'*Amy Robsart* est *son* œuvre. D'autre part, M. Paul Meurice, dans l'édition « ne varietur » (1902), dit qu'il a « reconstitué » le drame « à peu près tel qu'il a été représenté en 1828 ». Mais ce drame ainsi « reconstitué » n'offre que des différences de détail (sauf pour le dénouement) avec le texte de 1822 ; au fond, c'est la même œuvre (1). Donc l'une des deux affirmations est forcément erronée. Laquelle des deux ?... Je ferai remarquer simplement ceci : c'est que M. Paul Meurice n'assistait pas à la représentation de 1828, qu'il ne l'a jamais connue que par ouï-dire, et que sa « reconstitution » du drame joué en 1828 peut fort bien n'être qu'une approximation très éloignée de ce que fut la réalité. En somme, l'affirmation de M. Paul Foucher et celle de M. Paul Meurice sont inconciliables.

Reste alors de choisir entre deux hypothèses pour justifier les termes des lettres de Paul Foucher.

Victor Hugo avait, semble-t-il, donné et abandonné sa pièce à Paul Foucher, en lui disant : « Fais-en ce que tu voudras » ; il a pu arriver alors : 1° ou bien que Paul Foucher ait remanié et arrangé à sa façon la pièce écrite par son beau-frère ; 2° ou bien

(1) Voir ci-dessus, page 7.

qu'il ait écrit lui-même une nouvelle pièce imitée de la première, et qu'il ait prié Victor Hugo de revoir son œuvre (1).

Mais, ici, l'on s'agite dans le vide et dans les vaines hypothèses. Toute difficulté serait résolue, si l'on venait à retrouver le manuscrit de 1828, et nous ne pouvons que renouveler et appuyer le vœu que formulait Paul Foucher : « Le manuscrit a été égaré, et n'a jamais pu se retrouver ni à l'Odéon ni au ministère. On dit pourtant qu'il est quelque part. Dans ce cas, *j'adjure le détenteur de se déclarer* (2). »

***

En somme, ce qui ressort de toute cette discussion, c'est que nous ne savons pas exactement *ce qu'était la pièce jouée en 1828.*

Mais il ne faut pas confondre le drame représenté en 1828 et le drame publié d'après le manuscrit de 1822, que possède M. Paul Meurice.

Pour ce qui est du texte de la pièce jouée en 1828, nous en sommes réduits — jusqu'à ce qu'un heureux hasard fasse retrouver le manuscrit perdu — aux « approximations » de M. Paul Meurice et à toutes sortes de conjectures.

Quant au texte de 1822, nous y voyons un document littéraire dont l'authenticité ne paraît pas jusqu'ici contestée. C'est en nous fondant sur l'existence réelle de ce texte que nous poursuivrons l'étude du drame d'*Amy Robsart* comparé avec le roman de Walter Scott ; et nous persisterons à y voir, jusqu'à preuve du contraire, le premier essai dramatique de Victor Hugo.

Il n'en reste pas moins qu'il est bien extraordinaire d'entendre le même homme dire, en 1828, qu'*Amy Robsart* est *sa* pièce, *son* œuvre, et déclarer, quarante-cinq ans plus tard, qu'il n'a fait « que signer » l'œuvre du « véritable auteur ». Faut-il attribuer à une simple défaillance de mémoire de pareilles contradictions? En tout cas, elles ne sont pas faites pour faciliter la tâche des historiens de la littérature.

(1) Je sais bien qu'il y aurait peut-être une troisième hypothèse, beaucoup plus simple, qui viendra certainement à l'esprit des ironistes : c'est que Paul Foucher aurait tout bonnement endossé la responsabilité de la pièce écrite par Victor Hugo, et si bien assumé le rôle de pseudo-auteur qu'il aurait fini par considérer le drame de son beau-frère comme étant son œuvre à lui Paul Foucher. Ces explications simplistes, qui s'accompagnent d'ordinaire d'un sourire ou d'une plaisanterie, dispensent de toute discussion sérieuse. Elles doivent être résolument écartées d'une étude où l'on cherche, en toute conscience, la vérité.

(2) *Les Coulisses du passé*, apud Edmond Biré, ouv. cité, page 456.

V. — Victor Hugo et Walter Scott.

Si le drame d'*Amy Robsart* pèche par certains défauts d'exécution, il présente aussi des défauts de composition, qui sont d'une portée bien plus grave, puisqu'ils compromettent la structure même de la pièce et influent sur l'impression d'ensemble que devra en emporter le spectateur. Ces défauts de composition sont bien plus frappants encore, si l'on rapproche le drame français du roman de Walter Scott.

Les nécessités du genre dramatique ont obligé Victor Hugo à simplifier et resserrer l'action de son drame. Il la réduit à l'unité de lieu (1); la pièce se passe tout entière au château de Kenilworth. L'action commence au moment où la reine Élisabeth va venir en ce château, et où le comte de Leicester s'apprête à recevoir sa souveraine. Ainsi la matière de la pièce française correspond au dernier quart du roman de Walter Scott (chap. XXXI à XLII). D'ailleurs, Victor Hugo y intercale des scènes ou autres incidents intéressants, qui, dans le roman anglais, appartiennent à des chapitres antérieurs ; en outre, il supprime certains personnages secondaires et introduit dans l'action différentes modifications. Tout cela est légitime, tout cela est conforme au droit du poète dramatique ; tout ce qu'on demande, c'est que ce travail d'adaptation soit exécuté habilement. Or il y a souvent, dans la pièce française, de notables maladresses et bien de l'obscurité.

*
* *

On se rappelle les données essentielles de l'action dans l'ouvrage de Walter Scott. Lord Dudley, comte de Leicester, favori de la reine Élisabeth, homme tout-puissant à la cour d'Angleterre, a épousé secrètement Amy Robsart, fille d'un brave gentilhomme de province. Il l'eût bien plutôt prise pour maîtresse ; mais la fierté de la jeune fille l'a obligé à l'épouser. Seulement, cette union est restée et elle doit rester secrète ; Leicester y tient, parce qu'il s'agit pour lui de sauvegarder ses intérêts et ses hautes ambitions. On sait, en effet, que la reine Élisabeth ne voulut jamais se marier ; mais elle prétendait exercer un pouvoir absolu sur les hommes dont elle faisait ses favoris. Impérieuse, violente et jalouse, et comme reine et comme femme, la fille de Henry VIII

(1) Il est à remarquer qu'à ses débuts, Victor Hugo n'était pas ennemi des unités de temps et de lieu. L'action d'*Amy Robsart* est soumise à l'unité de lieu, et celle de *Cromwell* se passe en 33 heures.

et d'Anne de Boleyn ne consentit jamais — tant pour des raisons d'ordre politique que pour des motifs d'ordre passionnel — à se donner un maître. Mais jamais elle ne toléra non plus qu'un de ses favoris fût soumis à une autre influence féminine que la sienne. « Elle eût voulu, dit M. Paul Deschanel à propos d'une publication sur celle que l'orgueilleuse hypocrisie du puritanisme anglais a appelée « la vierge-reine » (1), — elle eût voulu les retenir et les dominer tous sans se livrer à aucun, et se donner le luxe de la coquetterie et de la passion, tout en gardant les avantages de la liberté. » Ailleurs, M. Deschanel rappelle un trait bien caractéristique de l'humeur jalouse et emportée d'Elisabeth. On « révéla à la reine que Leicester était marié en secret à Lettice Knollys, la veuve d'Essex ; sur quoi Elisabeth, entrant dans une de ses colères de lionne, se roula par terre, insultant tous ceux qui l'approchaient et refusant de manger, puis fit enfermer Leicester dans un des forts de Greenwich (2). » Cela se passait vers 1579. Cette anecdote concerne d'ailleurs la seconde femme de Robert Dudley. Mais c'est « la première comtesse de Leicester » que Walter Scott veut mettre en scène, sous son nom réel d'Amy Robsart, dans le roman de *Kenilworth*. Ici la reine Elisabeth est dans tout l'éclat de la jeunesse et de la beauté ; Leicester et Sussex rivalisent auprès d'elle de galanterie et d'influence. Leicester, quoique marié secrètement avec Amy Robsart, ose élever jusqu'à la souveraine les vœux de son cœur, et il lui plaît. Il n'y a encore rien de plus ; mais, parmi les partisans du comte, bien des gens pensent qu'il pourrait devenir l'époux, le légitime époux, dis-je, d'Elisabeth (3). C'étaient, on le voit, de hautes visées.

C'est à de telles pensées, à de tels calculs que la pauvre Amy Robsart est sacrifiée ; elle n'est pas reconnue comme comtesse de Leicester, bien qu'elle soit la femme légitime du comte. Et, lorsqu'elle presse trop son époux sur ce point, il lui répond : « Vous parlez de ce que vous ne pouvez comprendre. Nous autres, qui vivons à la cour, nous ressemblons à un voyageur qui gravit une montagne de sable mouvant... Je suis arrivé à un point élevé ; mais je n'y suis pas encore assez fermement établi pour n'écouter que mon inclination. Déclarer mon mariage, ce serait travailler

(1) Paul Deschanel, *Figures de Femmes*, page 330, article sur l'ouvrage de M. de la Ferrière, *Les projets de mariage de la reine Elisabeth*, 1882. — Cf. *Amy Robsart*, acte I, scène I : « La vierge-reine, comme on l'appelle, n'admet pas volontiers, etc. »

(2) Paul Deschanel, ibid., page 341.

(3) Sur cette tradition et sur « la première comtesse de Leicester », voir Walter Scott, Introduction de *Kenilworth*. Voir aussi plus loin notre *Appendice*.

3

à ma ruine. » (*Kenilworth*, chap. VII) (1). Amy Robsart reste donc inconnue et ignorée ; elle vit cachée dans une petite maison du village de Cumnor, près d'Oxford. Varney, écuyer du comte de Leicester, est chargé de l'y garder avec des gens à lui.

Ce Varney est l'homme à tout faire de Leicester ; c'est lui qui a fait connaître Amy Robsart au comte, lui qui a ménagé les entrevues entre les deux amants, lui qui a porté leur correspondance, lui qui a machiné la fuite de la jeune femme, quand Leicester l'enleva. Varney lui-même raconte tout cela (*Kenilworth*, chap. V). Dès lors, on s'explique pourquoi Amy Robsart passe pour avoir été *enlevée par Varney*, pour *être la maîtresse de Varney*. Et ce qui ajoute encore de la vraisemblance à ces propos, c'est que Varney est toujours présent à Cumnor ; Leicester, au contraire, n'y vient que rarement, et à la faveur d'un déguisement. Pour tout le monde, même pour son père, elle est la maîtresse de Varney ; on comprend la douleur du pauvre vieux père et de ses amis.

Rien de tout cela n'est expliqué dans la pièce française, et le lecteur ne comprend rien à cette étrange situation d'une femme, que l'on dit mariée secrètement, mais que son mari tient cachée comme une recluse, qui ne doit dire à personne, même à son propre père, le nom de son mari, et qui passe pour être, soit la maîtresse, soit la femme d'un autre homme. Lisez l'exposition d'*Amy Robsart ;* s'il y a longtemps que vous n'avez lu Walter Scott, vous ne verrez guère, je crois, dans toutes ces inventions qu'un imbroglio inextricable ; et, pour les comprendre, il faudra vous reporter aux premiers chapitres du *Château de Kenilworth*. Si, après la représentation du 13 février 1828, certains spectateurs trouvaient « fort ingénieuse » (2) l'exposition du drame, c'est, je pense, qu'ils avaient présent à l'esprit le roman anglais, que tout le monde connaissait, goûtait et relisait avec émotion.

Remarquez, en outre, que, dans la pièce française, Amy vit cachée à Kenilworth ; or Kenilworth appartient au comte de Leicester, et c'est chose connue de tout le monde ; il est donc impossible de comprendre comment on peut croire qu'Amy y soit à titre de maîtresse de Varney.

*
* *

Autre chose encore. Au début du drame français, Varney projette de faire rompre le mariage secret de Leicester. Et pourquoi ? Tout simplement *parce qu'il aime* ou du moins *prétend aimer*

(1) Traduct. Defauconpret ; cf. *Amy Robsart*, acte I, scène VII.

(2) V. sup., page 17. — Il est vrai que, dans le remaniement de 1827, V. Hugo avait pu resserrer et améliorer l'exposition de 1822.

Amy Robsart ; il ne le prouvera guère, dira-t-on; telle est cependant l'invention de Victor Hugo.

« Tu aimes d'amour Amy Robsart... » dit Alasco à Varney (acte I, scène v); «... et, si tu tiens à la séparer du comte, c'est dans l'espoir qu'un jour elle pourra être à l'écuyer. » — « Silence! » réplique Varney. « Qui a pu vous dire? » etc. Ainsi donc Varney, parce qu'il est ou se dit amoureux d'Amy, va s'efforcer d'éloigner d'elle Leicester; par là, il servira, pense-t-il, les grandes ambitions du comte en même temps que ses propres intérêts. Ce dessein est compliqué, obscur et bien peu naturel.

Comme tout est plus simple dans Walter Scott! Ici, Varney est un caractère entier, fortement conçu et nettement développé. C'est un homme ambitieux, passionné du désir de s'élever, dénué de scrupules, et dont la pensée remue de sombres projets. C'est que sa fortune est attachée à celle de Leicester, et celui-ci a un devoir, le seul aux yeux de Varney : c'est d'aider Richard Varney à réussir. Ces données sont fort bien présentées au début du roman. Un jour, dans un entretien avec son écuyer, Leicester, que préoccupent les difficultés du présent comme les incertitudes de l'avenir, parle de renoncer à la haute situation qu'il occupe à la cour et de se retirer à la campagne avec la comtesse. Mais Varney ne l'entend pas ainsi : qu'est-ce à dire ? Ce serait le ruiner, ce serait une trahison. Et Varney discute le projet du comte, pique son amour-propre, excite sa jalousie contre le comte de Sussex, son rival d'influence politique à la cour. Leicester, ébranlé, déclare que ces idées de retraite n'étaient encore qu'à l'état de projet vague. Varney n'insiste pas; mais il va désormais se tenir sur ses gardes, et, dans un monologue significatif, il nous dévoile le fond de son âme et ses secrets desseins.

« Je suis charmé que tu sois parti, pensa Varney » (il s'adresse en pensée à Leicester qui vient de partir pour retourner à la cour) «..... Tu peux te lasser bien vite de ton nouveau joujou, de cette jolie poupée, digne fille d'Eve, peu m'importe. Mais il ne faut pas que tu te lasses si vite de ton ancien hochet, l'ambition ; car, en gravissant la montagne, milord, vous traînez Richard Varney à votre suite ; et, comme il espère profiter de votre élévation, il n'épargnera ni le fouet ni l'éperon pour vous faire arriver le plus haut possible. Quant à vous, ma jolie dame, qui voulez être tout de bon comtesse, je vous conseille de ne pas me gêner dans ma marche, ou nous aurons un ancien compte à régler. » (*Kenilworth*, chap. VII.)

De même, quelques pages plus loin, nous trouvons une conversation entre Varney et un de ses agents, Foster, qui est

chargé de surveiller la comtesse. Varney se plaint à lui des fâcheuses dispositions d'esprit où il vient de voir Leicester, et Foster répond :

« Que voulez-vous dire ? Est-il déjà las de son joujou, de sa poupée ? Il a dépensé pour elle de quoi payer la rançon d'un roi et il a, sans doute, regret à son marché ? »

Varney : « Point du tout ; il en est plus fou que jamais, et il veut quitter la cour pour elle. Alors, adieu nos espérances, nos possessions et nos sûretés... »

Foster : « Ce serait une ruine !... Et tout cela pour une femme ! » (*Kenilworth*, ibid.)

Voilà qui est clair et net ; voilà une situation bien présentée, un caractère bien posé ; nous sommes dûment avertis et préparés à ce qui doit suivre. Varney et ses agents, pensons-nous aussitôt, ne vont plus chercher désormais qu'à nuire à Amy Robsart ; ils vont tâcher de la compromettre, de la calomnier, de la perdre enfin dans l'esprit du comte, son époux, afin de l'éloigner d'elle. Et tout cela, pourquoi faire? Pour que le comte ne pense qu'à satisfaire ses ambitions, puisque du succès de Leicester dépend la fortune de Varney et de ses acolytes. « Milord, *vous traînez Richard Varney à votre suite* ». Telle est bien la formule qui caractérise la situation réciproque de nos deux personnages.

Voyez, au contraire, la conception de Victor Hugo. Dans le drame français, de même que dans le roman anglais, Varney est ambitieux, et il a besoin que Leicester réussisse et poursuive jusqu'au bout sa haute fortune. Mais, qu'il veuille faire rompre le mariage de Leicester avec Amy Robsart parce qu'alors il pourrait épouser la comtesse, n'est-ce pas là une invention bien étrange et bien faible ? Présenté ainsi, Varney n'est plus cet ambitieux sombre, entier, tragique, presque infernal, que nous peignait Walter Scott ; le voilà réduit aux médiocres proportions et au rôle un peu ridicule de galantin prétentieux. D'autre part, il lui faudra redevenir, à la fin de la pièce, le démon malfaisant que l'on sait ; lui qui prétendait aimer Amy Robsart, c'est lui-même qui va organiser alors le piège destiné à la faire périr. Mais, à ce moment-là, il nous paraîtra encore plus odieux que dans le roman de Walter Scott ; il étonnera même Alasco, qui pourtant n'est ni tendre ni bien scrupuleux.

Varney : « Le seul obstacle entre la fortune et nous, c'est l'existence de cette femme ? »

Alasco : « Et que prétends-tu faire de l'obstacle ? »

Varney. « Le supprimer. »

Alasco : « Oh !... Je croyais que tu aimais cette femme? » (1).

La conduite de Varney est abominable, en effet ; elle est plus révoltante encore, je le répète, que chez Walter Scott. Dans le roman anglais, Varney n'a que de l'indifférence pour Amy Robsart; il y a même, entre eux, une certaine antipathie.

***

Ainsi donc, dès le début même de la pièce, bien des choses donnent lieu à des critiques significatives. Je n'ai pas, comme bien l'on pense, l'intention de discuter en détail la conduite de l'action ; maladresses et invraisemblances, heurts et trous, incidents ou morceaux de scènes étrangers au sujet, que sais-je encore? Les défauts sont nombreux et parfois choquants. Mais à quoi servirait d'y insister? Qu'est-ce que cela prouverait ? Ce que nous savons déjà, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un ouvrage de jeunesse, faible, imparfait, et où nous ne sommes jamais sûrs d'avoir réellement la pensée du maître, puisqu'elle a subi les arrangements et « approximations » de M. Paul Meurice. Je ferai seulement remarquer qu'en somme la reine Elisabeth croit Amy Robsart la femme de Varney ; personne ne la détrompe, et ainsi elle reste finalement dupe des inventions diaboliques de Richard Varney : ce qui nous produit une impression fort désagréable.

Par contre, j'aurais voulu pouvoir étudier une scène que j'ai déjà signalée (2) et qui est intéressante et vraiment dramatique : c'est la grande scène entre Amy Robsart et Varney (acte III, sc. v). Elle appartient presque tout entière — et c'est *la seule* de toute la pièce — à l'auteur français. Walter Scott en a fourni le thème, la donnée première (*Kenilworth*, chap. xxiii) ; mais il n'en a traité qu'une partie.

Dans Walter Scott, Varney arrive chez Amy Robsart, chargé pour elle d'une lettre de Leicester; dans cette lettre, nous dit-on, Leicester « conjurait Amy, par des motifs secrets qui intéressaient sa vie et son honneur, de consentir à porter le nom de Varney pendant les fêtes de Kenilworth ; il ajoutait que Varney lui communiquerait les raisons qui rendaient cette déception (3) indispensable » (chap. xxi). Donc Varney arrive et demande à Amy un entretien particulier. Au bout de quelques instants, un grand fracas se fait entendre, la porte s'ouvre violemment ; Amy sort furieuse, indignée, éclate en paroles de colère, traite Varney

(1) *Amy Robsart*, acte V, scène v.

(2) V. sup., p. 17.

(3) « Déception », puisqu'elle espérait être reconnue publiquement comme comtesse de Leicester.

d'imposteur, de laquais, et l'accuse d'avoir fabriqué lui-même cette lettre, qu'elle déchire et foule aux pieds.

Cet incident violent n'est dans Victor Hugo que la dernière partie d'une longue scène, très étudiée, bien conduite, et qui est, selon moi, la plus forte de la pièce. Varney a une mission difficile à remplir; il sait très bien qu'il sera mal reçu, puisqu'il s'est attiré l'antipathie d'Amy Robsart; il pense qu'elle sera révoltée d'un pareil message, et il déploie une adresse de diplomate pour l'amener, peu à peu et très habilement, à écouter ses propositions. Je recommande la lecture de cette scène ; elle est d'une bonne facture et dénote une réelle maîtrise. J'aimerais à y voir les fortes promesses d'un tempérament dramatique qui, parfois, s'est manifesté chez Victor Hugo d'une manière bien puissante. Assurément il n'y a pas une seule pièce de Victor Hugo qui appartienne entièrement au genre dramatique; mais, dans toutes, il y a des situations, des scènes, des fragments qui sont bien, comme on dit, « du théâtre. »

Pour la scène dont je parle, je n'ose pas insister davantage. Il faudrait d'abord être sûr qu'elle est tout entière de Victor Hugo, et non d'une autre main, et que nous avons bien, sinon la forme, du moins la structure, la marche même de la scène, telle qu'il l'avait conçue, sans l'adjonction d'éléments étrangers. Mais, pour cela, il faudrait connaître les secrets du manuscrit de 1822, dont M. Paul Meurice se refuse absolument à révéler les mystères. Cette attitude de M. Meurice est vraiment regrettable; le silence olympien où il se renferme autorise toutes sortes de conjectures, et, tant qu'on n'aura pas sous les yeux le précieux manuscrit, un doute planera sur toute la pièce (1) ; on se dira que telle scène, tel passage qui intéresse et qu'on voudrait étudier, est peut-être le résultat d'un remaniement, d'un habile arrangement, d'une « approximation » adroite, sans doute, mais plus ou moins éloignée du manuscrit original ; et l'on hésitera à se lancer dans un commentaire littéraire détaillé.

(1) J'affirme aujourd'hui un doute qui m'avait déjà effleuré à la fin de mon premier article (publié le 20 novembre 1902) et qui avait pris plus de consistance quelques mois plus tard (fin de l'article IV, paru le 14 mai). Cependant je n'osais pas encore le formuler ; j'avais des scrupules, mais qui ne peuvent subsister, aujourd'hui, après certaines explications qu'apportent MM. Pau et Victor Glachant dans leur nouveau volume : *Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo; les drames en prose* (page 60). Ce volume a paru le 15 mai. Qu'on me permette de remercier ici les auteurs de ce bel ouvrage de la très aimable mention qu'ils ont bien voulu faire de ma première étude dans leur chapitre sur *Amy Robsart*.

VI. — Le caractère de Leicester.

La pièce d'*Amy Robsart* se présente avec les éléments caractéristiques du mélodrame. J'ai déjà signalé, à ce sujet, le truquage de la scène dans certaines parties du drame, l'intervention des sciences occultes, l'emploi de procédés violents destinés à frapper l'imagination du spectateur. Il y aurait encore beaucoup à dire. Mais, voulant m'occuper plus particulièrement du caractère de Leicester, je me contenterai de quelques mots brefs sur les autres personnages.

Amy, qui donne son nom à la pièce, est une femme douce et tendre, aimante et dévouée ; victime des circonstances comme de la méchanceté des hommes, et victime résignée, elle reste, dans le drame français, ce qu'elle est dans le roman anglais, une personne très touchante et absolument sympathique ; elle représente la vertu persécutée, mais — contrairement à la formule traditionnelle — pas du tout récompensée. A côté d'elle, voici le fidèle Flibbertigibbet, le seul qui s'intéresse vraiment à la jeune femme et qui la protège dans le danger : spirituel, actif et adroit, preste et leste comme un page qui est une sorte de lutin (il en a le nom et les allures) (1), il semble bien fait pour plaire au public ; c'est un rôle ingénieux et charmant, avec une pointe de fantaisie, où l'on croit retrouver un souvenir de Shakespeare.

En face d'eux, le sombre groupe, Varney et Alasco. Varney est l'homme noir, diabolique, le mauvais génie de la pièce, « le traître » enfin, selon la pure formule du mélodrame ; il est une première incarnation de ce rôle ténébreux que nous retrouverons dans tous les drames de Victor Hugo, sous les noms de Don Ruy Gomez, Laffemas, Don Salluste, etc. Varney est doublé de l'alchimiste Alasco, sorte de sorcier dont on peut demander les services quand il s'agit de faire un mauvais coup ; dénué de scrupules, il est d'ailleurs superstitieux et lâche. Nous avons déjà vu ce qu'il advient de ces deux complices au dénouement : en eux le crime est puni (2).

Entre ces deux groupes contraires, l'un sympathique, l'autre franchement odieux, nous trouvons deux autres personnages, Élisabeth et Leicester. Jeune, brillante et gracieuse comme femme, Élisabeth est digne et noble comme reine ; dans l'in-

(1) « L'esprit d'un diable, l'agilité d'un sylphe ; ressemblant plutôt à un lutin qu'à un enfant. Il se nommait Flibbertigibbet. — Vrai nom de lutin en effet. » (*Amy Robsart*, acte I, scène v).

(2) Voir sup., pages 6 et 7.

trigue qui se joue autour d'elle, elle s'applique à démêler la vérité ; blessée au cœur, quand elle a appris que Leicester la trompait, elle use de sévérité à l'égard du comte et s'efforce d'être juste envers Amy. Seulement, comme, après la dernière scène du IV[e] acte, rien n'est expliqué de toute cette obscure histoire, que la reine appelle un « complot », on ne comprend pas comment ni pourquoi Leicester, qu'elle a fait arrêter (acte IV, sc. v), est redevenu libre entre le IV[e] et le V[e] acte, et l'on garde l'impression fâcheuse qu'Élisabeth reste la dupe des inventions de Varney ; j'ai déjà dit combien cette impression est désagréable (1).

Et Leicester ? Favori d'Élisabeth, époux non avoué d'Amy, il a un rôle bien équivoque. Il est dans cette situation, comique ou tragique selon les circonstances, mais toujours très fausse, d'un homme entre deux femmes, et qui va de l'une à l'autre, sans pouvoir se résoudre à prendre parti. Rappelez-vous Bajazet, entre Atalide et Roxane, aimé de toutes deux, épris de l'une, plus aimable qu'amoureux avec l'autre, qui lui offre son amour et l'empire : « Combien le trône tente un cœur ambitieux (2) ! » Mais il faut épouser Roxane, et Bajazet ne peut s'y décider ; en quoi il est bien difficile, vraiment ! Certes je m'étonne un peu que Roxane lui pose cette condition des « justes noces » ; mais je trouve Bajazet bien niais de repousser avec tant de mépris cette « esclave » qui est une belle et toute-puissante sultane. Incertitudes, subterfuges, maladresses, tel est son rôle, qui est un sot rôle : tout cela pour réussir à faire le malheur de deux femmes et pour aboutir à la plus effroyable catastrophe. — La situation de Leicester, entre Amy et la reine Élisabeth, n'est pas sans une certaine analogie avec celle de Bajazet ; mais il est marié, ce qui est une difficulté. Il est vrai que, depuis Henry VIII, il est possible de divorcer. Lui aussi, le trône « tente » son cœur ambitieux ; et il ose parler d'amour à la reine d'Angleterre. Je sais fort bien qu'il n'était pas nécessaire d'épouser la souveraine (et c'est une différence avec Roxane) ; mais je reste dans la donnée vertueuse du roman de Walter Scott. Leicester, chez Victor Hugo comme chez le romancier anglais, est indécis ; il voudrait ménager Amy, qui l'aime d'une tendresse si profonde, si dévouée ; mais il est ambitieux, et l'ambition étouffe son amour pour sa femme. Il ne peut se résoudre cependant à l'abandonner, mais il laisse faire Varney ; et, après s'être attiré la disgrâce de la reine, il perd Amy, dont Varney a

(1) Voir sup., page 37.
(2) Racine, *Bajazet*, acte V, scène iv, vers 1505.

médité et machiné la mort. Beau résultat de l'esprit d'intrigue, de l'indécision et de la faiblesse de caractère !

Ame passionnée, esprit incertain, caractère faible, tel est le personnage de Leicester dans Walter Scott. Il est partagé entre l'amour et l'ambition ; mais l'ambition n'endurcit pas son cœur ; il a pour Amy une tendresse réelle, sérieuse et profonde. Malheureusement, il n'a que trop de confiance en Varney ; il est trop prompt aux soupçons et à la jalousie. Les calomnies de Varney à l'égard d'Amy trouvent aisément accès auprès du comte ; celui-ci, aveuglé d'une jalouse colère, donne des ordres terribles, qu'il révoque ensuite, mais trop tard : Amy a péri, et c'est lui qui l'a voulu. Malgré ses faiblesses et ses erreurs, Leicester reste toujours un noble gentilhomme aux sentiments fiers, élevés et généreux. Dans le drame français, il est tout défiguré ; après une jolie scène avec Amy (acte I, sc. VII), où l'on retrouve le héros du roman anglais, il devient peu à peu antipathique et nous laisse finalement une très mauvaise impression.

***

La Scène a la Cour.

Il y a particulièrement une situation où il faudrait beaucoup d'art pour nous faire comprendre, accepter, sinon excuser, son peu de vaillance morale. Je veux parler de la grande scène à la cour, devant la reine et les grands seigneurs du royaume. Cette scène est supérieurement traitée par Walter Scott. (*Kenilworth*, chap. XVI.)

Varney, ai-je dit, passe pour avoir séduit Amy et avoir fait d'elle sa maîtresse. Le père d'Amy, Hugh Robsart, désespéré, est résolu à poursuivre le coupable et à obtenir justice de la reine. Plainte est donc portée contre Varney, et la reine Élisabeth l'interroge devant toute la cour : Leicester est présent. La scène est longue ; elle est très douloureuse pour Leicester, et le romancier met tout son art à nous faire comprendre l'attitude et l'état moral du comte. Cet art est souvent très adroit et très fin.

Varney, qui est un menteur impudent, ne craint pas d'avouer qu'il y a « quelques liaisons d'amour entre lui et miss Amy Robsart ». C'est là un abominable mensonge ; mais Varney sait bien que Leicester n'osera pas dire le contraire. Et cependant Leicester aime Amy et se sait aimé d'elle ; Amy est sa femme ; mais l'ambition du pouvoir, l'amour d'une autre femme qui est la reine, et dont la colère est redoutable, quels puissants mobiles pour ne pas démentir Varney !...

« Leicester frémit d'indignation en l'entendant (Varney) s'exprimer ainsi ; et, pour un moment, il se sentit le courage de dire adieu à la cour et aux faveurs de la reine et d'avouer son mariage secret ; mais il jeta les yeux sur Sussex, et l'idée du plaisir avec lequel il entendrait cet aveu lui ferma la bouche. « Pas à présent, du moins », pensa-t-il ; « ce n'est pas en ce moment que je lui donnerai un tel triomphe. Et serrant les lèvres l'une contre l'autre, il resta ferme et immobile, attentif à chaque mot que prononçait Varney et déterminé à cacher jusqu'au dernier moment le secret dont semblait dépendre sa faveur à la cour. » (*Kenilworth*, ibid.)

Ainsi Walter Scott, dès le début de la scène, s'attache à nous bien faire saisir la lutte qui se passe dans le cœur de Leicester ; déjà l'ambition et l'amour-propre étouffent en lui tous autres sentiments. Le romancier, pour expliquer l'état moral d'un personnage, dispose de moyens que n'a pas l'auteur dramatique. Leicester garde le silence, et cependant on se rend fort bien compte du trouble de son âme ; transporté au théâtre, le même personnage, s'il reste muet, paraîtra indifférent.

Élisabeth poursuit son interrogatoire, elle précise ses questions et veut une réponse précise : « As-tu épousé cette fille ? » dit-elle à Varney. « A cette demande, Leicester frissonna de nouveau, et son cœur fut en proie à tant de sentiments variés qu'il lui semblait que sa vie dépendait de la réponse qu'allait faire Varney. » Très habilement, le romancier ramène notre attention de Varney à Leicester et nous fait assister aux émotions, aux angoisses que provoquent dans l'âme du comte les paroles de l'écuyer. Mais comment rendre au théâtre « tant de sentiments variés » ?

« Varney, après avoir hésité véritablement un instant, répondit : Oui. — Misérable scélérat ! s'écria Leicester écumant de rage. Mais l'excès de son indignation et la reine qui l'interrompit sur-le-champ ne lui permirent pas d'ajouter un seul mot à cette exclamation. » (*Kenilworth*, ibid.)

Donc voilà le comte réduit au silence ; mais comme c'est lui que cette scène intéresse particulièrement, le romancier a soin de ne pas oublier qu'il est là, l'oreille attentive et le cœur anxieux ; c'est toujours vers lui qu'est rappelée l'attention du lecteur, comme vers le centre d'intérêt de cette situation profondément dramatique.

Élisabeth a emmené Varney un peu à l'écart pour entendre ses déclarations secrètes ; puis elle le quitte, revient au milieu de la salle d'audience et s'avance vers Leicester. Le moment

est solennel ; que va-t-elle lui dire ? Grande est la curiosité de tous ; bien vive est l'anxiété du comte. Voyez avec quel art des nuances Walter Scott peint cet état des esprits :

« Une vive curiosité, mêlée aux craintes, aux espérances et aux diverses passions qui agitent les factions à la cour, avait rempli le cœur de tous ceux qui assistaient à cette audience pendant la conférence secrète de la reine avec Varney. Personne ne se permettait le plus léger mouvement, et l'on aurait même cessé de respirer si la nature ne se fût opposée à une telle interruption des fonctions de la vie. Cette atmosphère était contagieuse ; et Leicester, voyant sa chute, oublia tout ce que l'amour lui avait d'abord inspiré ; il ne fut plus sensible, pour l'instant, qu'à la faveur ou à la disgrâce qui dépendaient d'un signe d'Élisabeth et de la fidélité de Varney. » (*Kenilworth*, ibid.)

Il faut, pour goûter pleinement ce passage, le lire dans l'ensemble du récit ; il faut voir comment il est amené, comme il est habilement placé, au moment où l'inquiétude de tous est à son maximum de tension, et comme il contribue encore à tenir en suspens l'intérêt dramatique de cette grande scène. « Leicester *oublia tout ce que l'amour lui avait d'abord inspiré* » ; peut-on mieux faire sentir, et avec plus de tact, la faiblesse d'une âme que l'amour-propre fait agir et que l'ambition domine ? Walter Scott manque de psychologie, a-t-on dit, cela est vrai en général ; mais ici quel talent délicat et quel art finement nuancé dans la peinture de l'âme défaillante de Leicester ! Et tout est si bien dit qu'on se sent incliné à l'excuser. Mais comment rendre tout cela au théâtre ?

La situation, si tendue, se dénoue. La reine s'approche de Leicester et lui parle avec bienveillance. Il se jette à ses pieds, se confond en protestations de dévouement ; quand il se relève, tout le monde sent qu'il est plus que jamais en faveur, et cette constatation provoque naturellement des sentiments contraires suivant l'opinion des uns et des autres : les partisans de Leicester triomphent, les amis de Sussex sont mortifiés et déconcertés.

Enfin, pour avoir un témoignage définitif et une certitude absolue, la reine s'adresse directement à Leicester : « Garantissez-vous, sur votre honneur, que votre écuyer a dit la vérité en assurant qu'il a épousé Amy Robsart ? » Il hésite et répond par une phrase ambiguë : Oui, j'affirme sur l'honneur « qu'Amy Robsart est mariée ».

Voilà la parole décisive, celle qui constitue la grande, l'irréparable faiblesse du comte. On ne peut dire que ce soit réellement un mensonge ; c'est une demi-vérité, avec réticence, avec

une de ces « restrictions mentales » recommandées par une société célèbre. C'est, en somme, une compromission de conscience ; mais avec quel art le romancier l'a préparée, amenée, expliquée ! Ainsi l'amour, la sincérité et la foi conjugale sont vaincus par l'amour-propre, l'ambition, le respect humain, la pression des circonstances. Et qu'on se représente la situation ; qu'on se figure cette salle d'audience avec toute la cour réunie, ces deux camps ennemis formant deux groupes principaux, l'un autour de Leicester, l'autre autour de Sussex, ces regards fixés sur un seul homme dont ils épient le moindre signe d'inquiétude et la moindre défaillance, ce milieu malveillant, cette atmosphère morale surchauffée et chargée de sourdes convoitises ; qu'on se rappelle aussi qu'à peine quelques instants auparavant, Leicester était aux pieds de la reine Élisabeth et lui faisait mille serments ; l'on se dira, je pense, que, pour se mettre résolument au-dessus de toutes ces suggestions, de toutes ces influences, de toutes ces inspirations convergentes, il faudrait à un homme une force d'âme peu commune et touchant à l'héroïsme. Or, Leicester n'est pas un héros ; et la pauvre Amy est irrémédiablement sacrifiée.

Plus tard, quand Leicester est seul, face à face avec sa conscience, et qu'il peut enfin rentrer en lui-même, il se rend compte qu'il a manqué de franchise, de loyauté : « Mon ambition a trahi mon amour », dit-il à Varney (1). Mais il lui est désormais impossible de revenir en arrière, de désavouer des paroles solennelles, prononcées devant toute la cour assemblée ; et ainsi, pour une phrase ambiguë, le voilà désormais engagé plus qu'il ne voudrait dans la voie de la dissimulation.

Je me suis attaché à faire ressortir avec quel art le romancier anglais nous dépeint l'attitude de Leicester, nous explique son état d'âme, nous mène peu à peu, par une gradation continue et finement nuancée de l'intérêt dramatique, jusqu'à cette malheureuse parole où le comte abdique finalement toute loyauté et toute sincérité. La situation était fort délicate ; et l'auteur l'a traitée avec une adresse, une légèreté de main qui révèlent un talent consommé. En 1821, Walter Scott était en effet à son apogée ; en 1822, V. Hugo n'était qu'un débutant.

On n'attend pas de moi, je pense, pour diverses raisons que j'ai énoncées antérieurement, que j'établisse ici une comparaison détaillée du roman anglais et de la pièce française. Toute comparaison est d'ailleurs impossible. La situation que je viens

(1) « Dites plutôt, lui réplique Varney, que votre amour a trahi votre élévation. »

d'étudier dans Walter Scott occupe, au IIe acte d'*Amy Robsart*, les deux scènes IV et VI, dont une scène intermédiaire entre Varney et la reine Élisabeth rompt assez maladroitement la suite naturelle. Disons simplement que, dans ces deux scènes, Leicester a une bien pitoyable attitude : trouble des pensées, inquiétude pour lui-même, colère et indignation à l'égard de Varney, tel est son état d'âme. Dans les deux scènes, cet état de désordre moral se manifeste par une série d'exclamations violentes et entrecoupées, où l'on sent que le comte reste difficilement maître de lui-même ; tout cela révèle une grande faiblesse de caractère et peu de dignité ; et, comme les moyens d'expression ne sont pas variés d'une scène à l'autre, il en résulte une certaine monotonie, qui affaiblit considérablement l'intérêt d'une situation par elle-même fort dramatique. Enfin cette émotion qui s'exprime si violemment semble bien avoir plus d'intensité extérieure que de profondeur et même de réelle sincérité. On sent que Leicester pense surtout à lui-même, à sa situation en péril, à ses ambitions menacées, à ses espérances qui sont près d'avorter ; on sent que la pauvre Amy est loin de son cœur, et que ce cœur d'ambitieux n'est rempli que d'aspirations et de préoccupations égoïstes. « Je suis perdu ! » s'écrie-t-il à la fin de la scène IV ; cette exclamation significative renferme implicitement, pourrait-on dire, la formule même du personnage. Je sais bien qu'à la scène IV, Leicester a une bonne parole, qui part d'une intention généreuse : « Non, Madame, non ! s'écrie-t-il ; je vais tout vous dire. Hélas ! vous ne savez pas !... » Mais, aussitôt, Varney et Élisabeth lui coupent la parole ; et comme le comte n'oserait pas démentir certaine « passion secrète » dont la reine connaît bien l'objet (cette allusion discrète à l'amour de Leicester pour Élisabeth est fort bien placée ici), le voilà encore une fois réduit au silence, et sa bonne intention n'aboutit à rien.

En somme, tout ce qui, chez le romancier anglais, était si finement touché, n'a été, dans le drame français, ni étudié ni compris ; on n'y retrouve rien de l'art exquis de Walter Scott.

*
* *

La Scène du Jardin.

Une autre situation sur laquelle il nous faut encore insister parce qu'elle est très connue, c'est la scène du jardin au chapitre XXXV de *Kenilworth*.

A la suite d'une interminable série d'aventures romanesques,

Amy Robsart s'est réfugiée dans un coin écarté du parc attenant au château. Élisabeth y arrive à son tour, après un entretien avec Leicester, où elle a écouté les paroles d'amour du comte et laissé paraître l'émotion qui agite son propre cœur ; elle a besoin d'être un peu seule pour se ressaisir, et c'est ainsi qu'elle se rencontre avec Amy. La jeune femme, reconnaissant la reine, se jette à ses pieds et implore sa protection contre Richard Varney. Élisabeth n'y comprend rien et la presse de questions. Amy déclare qu'elle n'est pas l'épouse de Varney ; et, toute tremblante, elle ajoute : « Le comte de Leicester sait tout. »

A ces mots, Élisabeth sent qu'on l'a trompée ; furieuse, indignée, jalouse, elle saisit le bras d'Amy, l'entraîne violemment vers le groupe des courtisans, qui étaient restés à quelque distance, et, aussitôt qu'elle aperçoit le comte : « Connaissez-vous cette femme ? » s'écrie-t-elle. C'est un vrai coup de théâtre que cette subite apparition des deux femmes, et terrible est l'impression qu'elle produit dans l'âme de Leicester. La voix de la reine retentit pour lui (je garde les images de Walter Scott tout en résumant le passage) comme la trompette du jugement, et il voit s'écrouler devant lui l'édifice bâti par son orgueil. Il se précipite aux pieds d'Élisabeth, mais sans dire un mot. Dans toute cette scène, si tragique, Leicester, remarquons-le bien, ne prononce qu'une phrase, *une seule* ; c'est lorsque la reine le menace de le faire mourir ; le comte est debout alors, et fièrement, en noble gentilhomme, il réplique : « Ma tête ne peut tomber que par le jugement de mes pairs » ; puis il se tait. Il y a quelque chose de très hautain dans ce silence voulu.

On connaît les péripéties de la scène. Amy, voyant son époux menacé, n'a qu'une pensée, le sauver du danger. « Il est innocent... Madame, il est innocent ! Personne ne peut rien imputer au noble Leicester ! » Trop généreuse, elle va jusqu'à s'accuser elle-même et déclare qu'elle l'a calomnié tout à l'heure. La reine s'indigne, trouve toute cette histoire fort obscure, dit qu'elle veut éclaircir cet imbroglio, et menaçant Amy : « La colère des rois, dit-elle, est un feu dévorant... Elle te dévorera et te consumera comme la ronce dans une fournaise. » Alors le cœur de Leicester s'émeut ; il va pour rompre le silence.

« Au moment où la reine proféra cette menace, le cœur généreux de Leicester s'indigna ; il vit à quel degré d'avilissement il se condamnait pour jamais, si, défendu par le dévouement héroïque de la comtesse, il l'abandonnait au ressentiment de la reine. Déjà, il relevait la tête avec toute la dignité d'un homme d'honneur ; il allait avouer son mariage, et se proclamer hautement le pro-

tecteur d'Amy, lorsque Varney, qui était comme destiné à être le mauvais génie de son maître, se précipita vers la reine avec l'air hagard et ses habits en désordre. » (*Kenilworth*, xxxv.)

On sait à quoi sert l'intervention de Varney; il vient pour déclarer qu'Amy est malade, qu'elle a la raison égarée ; et, comme la jeune femme s'est fait remarquer par l'étrangeté de sa conduite et l'incohérence de son langage, comme elle a désavoué ses propos antérieurs, et qu'elle n'a que des paroles violentes contre Varney, la reine est persuadée que Varney a raison ; elle ajoute foi à ses allégations et donne l'ordre d'emmener Amy pour qu'elle reçoive des soins.

Telle est la marche de la scène dans Walter Scott. Victor Hugo a suivi de très près l'écrivain anglais, et l'imitation n'est même parfois qu'une traduction presque littérale. Et cependant l'impression produite par le texte français est toute différente de celle que nous laisse l'original ; elle est plus fâcheuse encore.

Pour cette scène nous avons, à vrai dire, deux textes dans le drame français : j'ai déjà montré quelles modifications, quelles améliorations présente le texte dit « définitif », c'est-à-dire le texte publié en 1902. Ne sachant pas exactement ce qui, dans l'un ou dans l'autre des deux textes, appartient en propre à Victor Hugo, je n'insiste pas sur cette question des détails d'exécution. Mais, en ne m'attachant qu'à l'ensemble de la scène, je dirai simplement qu'il est bien difficile, sinon à peu près impossible, de rendre bonne une situation manifestement fausse. Rien n'est faux, rien n'est invraisemblable, en effet, comme cette attitude d'un homme, d'un gentilhomme, d'un haut et puissant seigneur, qui se trouve assez faible pour laisser calomnier sa propre femme, pour tolérer qu'on la traite de folle, pour permettre qu'on l'arrête comme criminelle d'État, pour accepter qu'on l'emmène en prison, elle, la pauvre jeune femme innocente et résignée. Faisons remarquer en passant combien, dans le drame français, les résolutions de la reine sont plus graves que dans le roman anglais : chez Walter Scott, Amy passe pour malade, mais n'est pas accusée de crime d'État. Leicester n'en est donc que plus coupable dans la pièce française, puisque c'est la vie même d'Amy qui est en danger. Combien ne devrait-il pas être saisi d'une généreuse indignation contre lui-même, à la pensée du « degré d'avilissement » où il « se condamne pour jamais », en abandonnant la comtesse au ressentiment de la reine.

Mais, me dira-t-on en se référant au texte de 1902, Leicester s'efforce à quatre reprises de parler, et quatre fois la reine lui coupe la parole ; c'est la reine qui lui impose silence. A quoi je

réponds d'abord qu'ainsi traitée, la scène ne fait que répéter les deux scènes IV et VI du IIe acte ; le procédé est vraiment bien monotone. Et, de plus, on se dit : décidément il n'a pas de chance, Leicester ; on ne veut jamais le laisser parler. Enfin on se dit encore : il pourrait bien parler, voyons, s'il le voulait fermement. A qui fera-t-on croire qu'un homme, dans une situation aussi terrible, puisse se laisser imposer silence, quand un mot de lui suffirait à faire la lumière ? Non, Leicester se tait parce qu'il n'ose pas parler ; il n'a ni volonté, ni courage ; en vérité, il est trop lâche, le grand et puissant favori de la reine !

Ainsi l'impression que laisse ce personnage dans les trois grandes scènes capitales de son rôle est des plus fâcheuses. Pour compenser une telle impression, il faudrait une autre scène où le comte de Leicester, revenu à plus de franchise, de loyauté, de dignité, avouerait hautement à la reine qu'Amy est sa femme. C'est justement ce qui a lieu dans Walter Scott ; il y a, au chapitre XLI de *Kenilworth*, une scène violente où Leicester fait vaillamment cet aveu ; et Élisabeth, doublement blessée et comme reine et comme femme, s'abandonne à une véhémente indignation. La situation est émouvante ; Victor Hugo l'a complètement laissée de côté ; c'est là une lacune regrettable. De cette façon, le rôle de Leicester reste incomplet, et nous ne voyons en lui qu'un pleutre, dont l'honneur sombre dans une lâcheté odieuse.

Conclusion.

Et, ici, dirai-je en finissant, se marque bien nettement la différence entre les conditions du roman et celles du théâtre. Pourquoi Leicester nous paraît-il moins vil et moins odieux chez Walter Scott que dans la pièce française ? Cependant, à ne regarder que ses actes, ils sont exactement les mêmes de part et d'autre. Seulement l'écrivain anglais met un art infini à nous faire comprendre l'attitude et l'état d'âme du personnage. C'est que le romancier peut prendre son temps pour décrire, peindre, analyser, expliquer, nuancer, tous moyens dont ne peut user l'auteur dramatique, entraîné et pressé qu'il est par l'action. Mais ce n'est pas tout, il y a un autre moyen, d'un emploi absolument impossible pour l'auteur dramatique, et dont le romancier peut tirer d'excellents effets : c'est de *faire oublier* plus ou moins longtemps au lecteur tel ou tel personnage, qui s'est mis dans une situation trop fâcheuse. Et

c'est là précisément ce qui a lieu pour Leicester, dans Walter Scott, pendant le développement de la scène du jardin.

Remarquons, en effet, que, dans le roman, la loi qui régit la composition est essentiellement d'un caractère analytique, et cette loi, c'est la *succession dans le temps*. Récits des événements, peintures des situations, analyses des caractères, dialogues et scènes, tout cela forme une suite continue, une chaîne ininterrompue, mais dont on n'aperçoit que successivement chaque anneau. Dans une même scène, c'est successivement, c'est seulement l'un après l'autre, que nous voyons agir et que nous entendons parler chacun des personnages. Si donc l'un de ces personnages ne parle pas, nous ne faisons plus attention à lui, nous l'oublions ; pour nous, il disparait. Or voyez Leicester chez Walter Scott, dans la scène du jardin ; une fois prononcée sa fière réplique aux menaces de la reine Élisabeth, il ne dit plus mot. Ainsi notre attention s'éloigne de lui ; il s'efface, il recule à l'arrière-plan, il est enveloppé de pénombre, nous lui savons gré de ne plus être devant nos yeux, et l'impression odieuse qui s'attache à lui en est très atténuée.

Au théâtre, il n'est pas possible de procéder ainsi. Un personnage en scène pourra bien, si son rôle le permet, s'éloigner réellement, se dissimuler derrière d'autres personnes ou même disparaître totalement. Mais, si son rôle est d'être là, malgré tout, et même, — comme c'est le cas pour Leicester, — d'être sur le devant de la scène, tout à fait au premier plan, il faut bien qu'il y reste ; même s'il ne dit mot, nous l'avons devant nous. Une scène, au théâtre, est toujours en somme *un tableau*, — où les personnages peuvent, chacun à part et d'une manière tout à fait différente les uns des autres, aller et venir, je ne dis pas parler, mais prendre telle ou telle attitude, faire tel ou tel geste, accomplir telle ou telle action. En tant que tableau (1), la scène de théâtre a donc un caractère synthétique et obéit à une loi tout autre que la précédente, et cette loi, c'est la *simultanéité* dans le temps et dans l'espace. Les personnages sont groupés ensemble dans la même scène ; indépendants les uns des autres, ils peuvent agir, sinon parler, simultanément, et c'est bien simultanément qu'ils coexistent. Ainsi donc, notre personnage de premier plan, si son rôle l'oblige à rester là, même pour ne rien dire, continuera d'être sous nos yeux, et il nous sera impossible de l'oublier, de ne plus penser

(1) Qu'on veuille bien m'entendre, je dis : « En tant que tableau » : en effet, s'il peut y avoir *simultanéité* pour les gestes et les actes, les paroles du dialogue obéissent forcément, elles, à la loi de *succession*.

à lui, de détourner entièrement de lui notre attention, puisqu'il s'impose à nous ; nous continuerons à le voir réellement, en chair et en os, réduit à l'état de personnage muet, de mannequin stupide ; et s'il fait, comme Leicester, des efforts inutiles pour parler, nous continuerons à trouver ses gestes ridicules ; si, comme Leicester, il nous est antipathique, nous continuerons à trouver sa présence désagréable, son attitude odieuse. Tout de lui nous est insupportable ; quatre fois il essaie de parler, et les quatre exclamations qui lui échappent nous paraissent encore de trop.

Si j'ai développé — un peu longuement peut-être — ces considérations finales, c'est qu'elles peuvent avoir leur portée pratique. On avait projeté, disent MM. Paul et Victor Glachant, de reprendre *Amy Robsart* à l'Odéon, au moment du centenaire ; et c'est « en vue » de cette reprise qu'a été faite la revision de 1902. « Peut-être, ajoutent-ils, le dessein n'est-il point abandonné (1). » Cette indication est d'un grand intérêt. A cela je répondrai franchement que ce n'est pas un heureux dessein. On a bien fait de n'y pas donner suite l'année dernière, et l'on fera bien d'en rester là.

En effet, pour rendre *Amy Robsart* jouable, il y aurait encore bien des retouches et des corrections à opérer dans ce drame. Le premier acte est trop long ; il faudrait faire de larges coupures dans les scènes d'Alasco. L'exposition du sujet est obscure et indécise ; il faudrait pouvoir y mettre de la clarté et de la vraisemblance : c'est difficile. Au second acte, rien n'est maladroit comme l'intercalation de la scène v entre les scènes IV et VI, qui devraient former une suite ininterrompue, puisqu'elles représentent en réalité deux moments successifs d'une seule et même situation. L'entretien particulier entre Élisabeth et Varney pourrait être abrégé et avoir lieu sur le devant du théâtre, pendant que les courtisans se masseraient vers le fond en deux groupes, l'un autour de Leicester, l'autre autour de Sussex. C'est tout un remaniement considérable des trois scènes qu'il faudrait exécuter. J'ai, au cours de cette étude, signalé d'autres défauts de fond. On s'étonne, ai-je dit, que Leicester, arrêté à la fin du IVe acte sur l'ordre d'Élisabeth, se retrouve en liberté au Ve acte sans qu'on sache par suite de quel ordre nouveau. On regrette qu'Élisabeth croie Amy la femme de Varney et reste jusqu'à la fin dans cette erreur ; on voudrait qu'elle fût détrompée au lieu d'être ainsi la dupe des inventions du misérable. Enfin, pourquoi cette fiction que Varney

(1) *Essai critique sur le Théâtre de Victor Hugo ; les Drames en prose*, page 60.

serait épris d'Amy ? J'ai montré combien c'est là une mauvaise idée (1). Rien n'empêcherait d'ailleurs la grande scène du III[e] acte ; Varney peut penser — par ambition — à épouser Amy sans pourtant être amoureux d'elle.

Ces différents défauts, quoique graves, ne sont pas, malgré tout, absolument irrémédiables. Mais ce qui l'est, et d'une manière irrémissible, à mon avis, c'est le rôle de Leicester.

J'ai assez dit, je pense, combien il joue un triste personnage dans les deux grandes situations des II[e] et IV[e] actes.

Il est profondément antipathique ; un tel rôle, disais-je dès ma première leçon, est « intolérable au théâtre » ; telle est encore aujourd'hui ma conclusion. Et c'est pour cette raison principalement, selon moi, qu'il faut s'abstenir de reprendre *Amy Robsart ;* on irait encore, comme en 1828, à un échec certain, du moins devant le grand public. Tout ce qu'on pourrait tenter, je crois, ce serait d'offrir la pièce au public restreint des matinées de l'Odéon. L'entreprise aurait le caractère d'une simple curiosité littéraire, analogue à bien d'autres ; car, plus d'une fois déjà, on a donné en matinée de vieilles pièces oubliées, peu connues ou même médiocres. *Amy Robsart* serait présentée, dans une conférence critique, par quelqu'un de nos habiles et sympathiques orateurs parisiens, qui saurait — sans dissimuler les défauts de l'ouvrage — faire ressortir les deux ou trois belles scènes que contient le drame. Ces quelques belles situations emporteraient les applaudissements de la jeunesse des écoles ; et, comme sur toute l'entreprise planerait la grande ombre de Victor Hugo, ce serait en somme un hommage qu'on rendrait à la mémoire du vieux maître immortel, que les jeunes gens ne pourront jamais trop admirer et honorer.

(1) Voir ci-dessus, pages 34-36.

APPENDICE

I. — Amy Robsart et Leicester selon l'histoire.

Amy Robsart a réellement existé. Elle était la fille de sir John Robsart. Née en 1532, elle devint la femme de Robert Dudley ; le mariage eut lieu le 4 juin 1550 au palais royal de Sheen (Surrey). Les deux époux avaient l'un et l'autre 18 ans. Lorsque Elisabeth monta sur le trône d'Angleterre (1558), Robert Dudley devint favori de la reine et prit bientôt une grande influence à la cour. L'historien Ashmole, que Walter Scott cite dans l'Introduction de *Kenilworth*, dit formellement : « On pensait et racontait communément que, s'il eût été célibataire ou veuf, la reine eût fait de lui son époux (1). »

Le 8 septembre 1560, la « première comtesse de Leicester », qui vivait alors, loin de son mari, au manoir de Cumnor, à trois milles d'Abingdon, fut trouvée morte dans sa maison. Ashmole expose qu'on avait d'abord essayé de l'empoisonner, et qu'ensuite on s'était décidé à l'assassiner ; les meurtriers l'avaient étranglée, puis précipitée du haut en bas d'un escalier de deux étages, et elle s'était rompu la colonne vertébrale. L'affaire fut étouffée. Mais parmi les gens de l'époque, personne ne doutait que la comtesse n'eût péri d'une mort violente et préméditée. Et comme cet événement survenait d'une manière « si opportune » pour servir les ambitions de Leicester, la rumeur publique attacha les plus noirs soupçons, « the most foul suspicions », à cette mort subite. On en fit remonter la responsabilité au comte lui-même. C'est cette tradition que Walter Scott, guidé par Ashmole, a suivie (2). Après le meurtre d'Amy, la liaison de

(1) *Introduction to Kenilworth* (1831).

(2) Depuis le roman de Walter Scott, l'histoire d'Amy Robsart a donné lieu à plusieurs études, publiées de 1850 à 1886. Voir la *Grande Encyclopédie*, article sur Amy Robsart, bibliographie.

Leicester et d'Elisabeth put s'afficher publiquement ; mais Elisabeth n'en resta pas moins pour les Anglais la « vierge-reine ».

Il y eut réellement des fêtes au château de Kenilworth, en l'honneur d'Elisabeth, au mois de juillet 1575. Elles furent d'une extraordinaire splendeur. Robert Laneham a laissé de ces fêtes une relation à laquelle Walter Scott renvoie le lecteur (chap. XXX-XXXI). C'est le 9 juillet au soir que, selon Walter Scott lui-même (chap. XXX), Elisabeth arriva à Kenilworth. Notons cette date : Elisabeth, née en 1533, avait alors, tout comme Leicester, dépassé la quarantaine. Walter Scott a donc commis un anachronisme en faisant des fêtes de Kenilworth un événement contemporain de la mort d'Amy ; mais, en somme, c'est bien autour de l'époque de cette mort, c'est-à-dire autour de l'année 1560, que se groupent les péripéties principales du roman, et l'auteur a pu très legitimement nous montrer Leicester et Elisabeth, comme je l'ai déjà dit (1), « dans tout l'éclat de la jeunesse et de la beauté. »

Le 22 septembre 1576, mourut à Dublin le maréchal d'Irlande, Walter Devereux, comte d'Essex. Le comte de Leicester passait pour être l'amant de la comtesse d'Essex, la belle Lettice Knollys ; et le bruit courut qu'il avait fait empoisonner le comte d'Essex. Mais ce bruit paraît sans fondement. Quelques mois plus tard, Leicester épousa secrètement la belle veuve (1578) ; au mois d'août 1579, Elisabeth apprit ce mariage, et alors eut lieu la scène d'effroyable colère que rappelle M. Paul Deschanel (2). Une scène tout aussi violente se produisit encore quelques années plus tard, quand Elisabeth apprit le mariage secret de son jeune favori, Robert d'Essex, avec la veuve de Philippe Sydney. Robert d'Essex avait en effet remplacé dans les bonnes grâces de la reine Robert Dudley, mort en 1588. Or, au moment de son mariage (1590), le jeune comte d'Essex avait 23 ans et Elisabeth 57, ce qui n'empêchait pas la reine de se montrer envers lui exigeante et jalouse et de lui donner des rivaux. Quelle femme !

II. — Quelques lettres de M. Paul Glachant.

Au cours de mon étude, j'ai reçu de M. Paul Glachant plusieurs lettres contenant de précieux renseignements. Je donne au pu-

(1) V. sup., page 33.
(2) Ibid.

blic les passages de ces lettres qui peuvent servir à justifier, confirmer ou compléter mes appréciations.

Lettre du 18 décembre 1902 (après la publication de ma première leçon) : — «... Il est évident que nous n'avons pas le vrai texte ; le manuscrit de 1828 est bien perdu. Quant à l'autre, M. Meurice, qui a été pour moi d'une obligeance parfaite, n'a pas voulu me le faire voir... Mais il affirme que, *dans le texte de 1828, Leicester revenait* (1) ; V. Hugo lui a témoigné à plusieurs reprises que le premier dénouement, trop mélodramatique, ne le satisfaisait pas. »

Lettre du 20 mai 1903 (après la publication de l'article IV) : — « ... S'il est évident que nous n'avons pas le texte de 1828, il me paraît non moins évident que nous ne possédons pas non plus celui de 1822. M. Paul Meurice ne communique pas le manuscrit. La raison qu'il donne est à retenir. « Ce n'est pas au point, dit-il ; c'est un fouillis ; il y a des parties démesurément développées, d'autres seulement indiquées. J'ai essayé de rétablir ce que V. Hugo avait prétendu faire. » L'aveu est net. Le manuscrit est un monstre ; M. Meurice l'a *arrangé* (2). D'une collaboration possible de P. Foucher, il ne souffle mot... La conclusion importante, c'est que le vrai collaborateur, non pas seulement au texte de l'édition *ne varietur*, mais au premier texte, c'est M. Meurice. Et il le reconnaît. »

Lettre du 15 juin 1903 (après la publication de l'article V) : « ... Je tiens à vous communiquer un document assez curieux qui prouve que Victor Hugo, âgé de 80 ans, persistait à désavouer cette pièce. » — On lira plus loin cette curieuse lettre de Victor Hugo à M. Auguste Dorchain. Que faut-il conclure de cette lettre? « Que Victor Hugo n'eût point consenti, de son vivant, ajoute M. Paul Glachant, à laisser publier sous son nom une *Amy Robsart* quelconque; et pourtant M. Meurice m'a formellement affirmé que, bien des fois, dans la conversation, Hugo lui avait parlé de *ses* deux versions successives et de la manière dont *il* (Hugo) avait remanié le dénouement. »

(1) C'est moi qui souligne ; cf. ci-dessus, page 8, note 1, *N. B.*

(2) Cf. Paul et Victor Glachant : *Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo ; les drames en prose* page 60). C'est devant de telles affirmations que je me suis abstenu d'étudier en détail la scène v de l'acte III d'*Amy Robsart*. V. sup., pages 37-38.

III. — Lettre de Victor Hugo à M. Auguste Dorchain.

Rappelons d'abord dans quelles circonstances fut écrite cette lettre. Au mois d'avril 1882, on célébrait le Centenaire du théâtre de l'Odéon. A cette occasion, M. Auguste Dorchain, le sympathique et délicat poète de *la Jeunesse pensive*, avait composé un petit poème intitulé : *l'Odéon et la Jeunesse*, qui fut récité par M. Porel. L'auteur y énumérait les grands écrivains qui firent leurs premières armes à l'Odéon et revendiquait pour ce théâtre l'honneur d'avoir joué la première pièce de Victor Hugo :

Victor Hugo d'abord. On a trop oublié
Que son grand souvenir est au nôtre lié.
Savez-vous, cher public, que c'est nous qui jouâmes
Jadis *Amy Robsart*, le premier de ses drames,
Ecrit à dix-huit ans (1), quand s'essayait encor
Cet aiglon qui bientôt devait prendre l'essor ?
Cette soirée unique (2) ajoute à notre gloire.
Mais la postérité n'en garde pas mémoire ;
Elle voit seulement l'aigle loin de son nid,
Donnant cet orgueilleux coup d'aile, *Hernani !*...

M. Dorchain envoya son ouvrage à Victor Hugo, qui lui fit répondre par Richard Lesclide, son secrétaire, le billet suivant :

« *Paris, 24 mai* 1882.

« Monsieur,

« M. Victor Hugo me charge de vous remercier de l'envoi de *l'Odéon et la Jeunesse*, dont j'ai eu le plaisir de lui lire les beaux vers.

« Je vous transmets toutes ses félicitations, en ajoutant qu'*Amy Robsart* n'est pas de lui, et qu'il a simplement donné quelques conseils aux auteurs (*sic*) de cette pièce.

« Croyez, etc. »

MM. Glachant ont eu connaissance de cette lettre trop tard pour lui donner place dans leur volume sur les drames en prose de Victor

(1) C'est une légère erreur ; Victor Hugo composa *Amy Robsart* en 1822, c'est-à-dire à l'âge de vingt ans.

(2) « Soirée unique », comme je l'ai dit plus haut, page 13. — Cf. Porel et Monval, *Histoire de l'Odéon*, tome II.

Hugo. Je remercie infiniment M. Paul Glachant d'avoir bien voulu me la communiquer, et M. Auguste Dorchain de m'avoir autorisé à la publier. Une telle lettre est bien « curieuse », en effet ; mais elle n'apporte au débat aucune lumière nouvelle ; elle ne ferait même que compliquer la question, si l'on en serrait les termes de trop près. « Quelques conseils *aux auteurs* » : qu'est-ce à dire ? Paul Foucher (si c'est lui l'auteur du drame de 1828) aurait donc eu un collaborateur qui n'aurait pas été Victor Hugo lui-même ? Explication bien invraisemblable. Le sens me paraît plutôt celui-ci : conseils donnés en 1828 à Paul Foucher, *puis plus tard* à M. Paul Meurice. En tout cas, voilà un texte dont il est difficile de donner une interprétation exacte.

Mais du moins cette lettre contient une affirmation formelle : « *Amy Robsart* n'est pas de lui » (de Victor Hugo) ; c'est bien un désaveu absolu de paternité. Que faut-il penser d'une telle parole et du sens général de la lettre ?

Je ferai d'abord remarquer qu'en 1882, Victor Hugo était très âgé et que, s'il n'avait plus alors un souvenir très net de tous les détails d'un incident de sa vie littéraire qui remontait *à plus de cinquante ans*, la chose n'a rien, après tout, qui doive beaucoup nous étonner. Quel est donc l'homme qui, seulement au bout de dix ans, n'a pas oublié différentes circonstances de tel ou tel événement de sa vie, fût-ce même un événement important ? Que doit-ce être après 54 années ? Ne soyons donc pas trop sévères pour de telles défaillances de mémoire. D'autres en ont eu d'analogues, et parfois bien étranges. Mme Charles, la Julie et l'Elvire de Lamartine, l'inspiratrice des *Premières méditations*, mourut le 18 décembre 1817. Le poète du *Lac* en éprouva une intense et profonde douleur. Cependant, un mois plus tard, il se remit au travail ; il reprit sa tragédie de *Saül*, commencée depuis la fin de 1812, et écrivit sa méditation sur *la Foi* (1). Or, le 2 juillet 1849, il écrivait dans la *Préface* des *Premières méditations* : « Je passai huit ans sans écrire un vers. » Assertion extraordinaire et absolument inexplicable. Erreurs, inexactitudes, confusion de souvenirs, ce sont là choses quelque peu excusables, il me semble, après trente, après cinquante années écoulées.

Autre remarque. Victor Hugo avait, de très bonne foi, ai-je dit (2), donné et abandonné son *Amy Robsart* à son beau-frère Paul Foucher, avec les chances du succès possible comme aussi avec les risques de l'échec éventuel. La convention ainsi faite

(1) Voir *Correspondance* de Lamartine, tome II, lettres 138 et 139.
(2) V. sup., pages 26 et 27.

entre les deux beaux-frères, Victor Hugo s'y tint, et l'*Amy Robsart* jouée le 13 février 1828 le fut sous le nom de Paul Foucher. Nous n'avions jusqu'ici que deux lettres significatives de Victor Hugo sur cette affaire : 1° celle du mois de septembre 1827 à Th. Sauvage (1), contenant ces mots : « Si *Amy Robsart* réussit, mon frère Paul vous le devra » ; 2° celle du 14 février 1828, adressée aux journaux le lendemain de l'unique et tumultueuse représentation, lettre où il déclarait que, dans le drame sifflé, « quelques mots, quelques fragments de scènes étaient de lui (2). » La lettre du 24 mai 1882, — en mettant à part les termes obscurs que je relevais tout à l'heure, — concorde entièrement, dans son sens général, avec les précédentes ; et elle nous prouve que Victor Hugo a persisté jusqu'au bout dans l'attitude adoptée par lui en 1827-28. D'ailleurs il est bien évident que, surtout après un échec si retentissant, Victor Hugo ne devait pas tenir à voir son nom trop mêlé à cette malheureuse affaire (3).

Et puis enfin, qui sait? C'est peut-être la vérité *vraie* que disait Victor Hugo dans sa lettre du 14 février 1828. Qui pourra le prouver, comme aussi prouver le contraire? La seule certitude, en somme, que nous ayons sur ce point, c'est que nous ne savons pas ce que fut la pièce jouée en février 1828.

IV. — Un article de M. Maurice Souriau.

Le dernier écrit publié, à ma connaissance, sur cette question d'*Amy Robsart*, est un article de M. Maurice Souriau, professeur à l'Université de Caen et auteur d'une savante édition de la *Préface de Cromwell*. Cet article, intitulé : « Victor Hugo et la critique universitaire », a paru dans le journal *Le Calvados*, numéro du jeudi 9 juillet 1903. Après avoir apprécié en excellents termes les deux beaux volumes de MM. Paul et Victor Glachant sur le théâtre de Victor Hugo, M. Souriau aborde à son tour l'obscure et attachante question d'*Amy Robsart*.

M. Souriau est surtout préoccupé de « laver Victor Hugo d'une accusation imméritée », formulée par M. Edmond Biré, qui prétendait que Victor Hugo a voulu faire endosser à son beau-frère

(1) V. sup., page 27.
(2) Ibid., pages 13 et 28.
(3) Ibid., page 28, note 2.

Paul Foucher toute la responsabilité de la pièce et de l'échec. C'est attribuer tout bonnement au poète un « machiavélisme sournois », comme dit M. Souriau ; mais M. Biré professe envers l'auteur d'*Hernani* une malveillance de parti pris qui n'a d'égale que celle dont on est coutumier à la docte *Revue des Deux-Mondes* envers toute l'Ecole romantique. J'ai déjà fait justice des allégations de M. Biré. A son tour, M. Souriau, voulant « soulager la conscience » des hésitants et « celle de tous les vrais admirateurs de Victor Hugo », apporte « un document inconnu et décisif » : c'est une lettre écrite par Paul Foucher au *Journal des Débats* le 2 septembre 1827, et que le journal a publiée dans son numéro du 5. Voici cette lettre :

« Monsieur, dans votre feuille du 1er septembre, vous annoncez qu'un drame attribué à M. Victor Hugo et intitulé *Kenilworth*, vient d'être reçu à l'Odéon. Permettez-moi de rectifier cette annonce. Le drame que monte en ce moment l'Odéon a pour titre *Amy Robsart* et n'est pas de M. Victor Hugo. C'est moi qui en suis l'auteur. »

« (*Signé*) P. F., auteur d'*Amy Robsart*. »

Voilà, en effet, un document d'un très grand intérêt. D'abord il sert à dater avec précision la réception d'*Amy Robsart* à l'Odéon, fin août 1827. Puis il « soulage notre conscience au sujet de Victor Hugo et nous permet de disculper définitivement le poète de toute pensée « sournoise » et « machiavélique ». Enfin, et surtout, ce texte concorde exactement avec les autres lettres de Paul Foucher à Victor Pavie (1) et avec les trois lettres de Victor Hugo qui figurent désormais (en comptant celle de 1882) au dossier de cet étrange procès littéraire. Comptons bien, cela fait en tout *sept* lettres, qui toutes tendent à prouver que Victor Hugo, sauf « quelques mots, quelques fragments », n'était pour rien dans l'*Amy Robsart* jouée en 1828, et que Paul Foucher avait le droit de revendiquer la légitime paternité du malheureux drame.

Et pourtant, malgré cette abondance de preuves, malgré ce document « décisif » produit par M. Souriau, pourquoi ne suis-je pas absolument convaincu ? Oui, j'ai encore des doutes, et je me demande comment il se peut faire : 1° que cette déclaration formelle de Paul Foucher en septembre 1827 n'ait pas réussi à couper court, dès ce moment même, à tant d'incertitudes et de discussions sur l'identité du véritable auteur d'*Amy Robsart* (2) ;

(1) V. sup., pages 13 et 27.
(2) Ibid., pages 28-30.

2° qu'en 1873, Paul Foucher ait déclaré qu'il n'avait fait « que signer » la pièce ; 3° enfin que M. Paul Meurice, dans sa « Note » préliminaire sur *Amy Robsart*, nous présente la pièce jouée en 1828 comme une revision du drame de 1822, revision exécutée par Victor Hugo lui-même ? Je sais fort bien que toutes ces difficultés ne sont pas insolubles par simple voie d'induction, et certains critiques ne seraient certes pas embarrassés d'y répondre aussitôt avec une ironie facile. Mais l'induction et l'ironie ne sauraient équivaloir à des faits ; et comme les preuves positives manquent, comme d'autre part je me refuse à ne voir en cette affaire que dissimulation et mauvaise foi des uns ou des autres, je préfère suspendre mon jugement et avouer que j'ignore et ne puis expliquer. Il y a là un mystère absolument impénétrable qui subsistera tant que l'on n'aura pas retrouvé le manuscrit de 1828.

V. — Conclusion d'ensemble.

Pour conclure, je m'en tiens à la formule que j'ai déjà énoncée (1) : « C'est que nous ne savons pas exactement *ce qu'était la pièce jouée en 1828.* » J'ajoute — proposition déjà indiquée aussi — qu'il est fort probable que la pièce jouée en 1828 était très différente de la pièce primitive ; et quant à la « reconstitution » qu'a essayé d'en donner M. Paul Meurice, elle n'est qu'une « approximation » plus ou moins éloignée de ce que fut le drame représenté.

Donc, sur ce point, mes idées ne se sont en rien modifiées depuis mon article du 14 mai (art. IV).

Reste la question du texte de 1822.

Ici la discussion de MM. Glachant, dans leur volume sur les *Drames en prose*, et les lettres citées plus haut de M. Paul Glachant, ont apporté des éléments nouveaux qui compliquent la question ou du moins obligent à la poser autrement qu'elle ne se posait au début de ces études. Ce que je disais antérieurement, dans mon article du 14 mai, est vrai encore ici : « Le drame reconstitué (dans l'édition *ne varietur*) n'offre que des différences

(1) V. sup., page 31.
(2) Ibid., page 30.

de détail, sauf pour le dénouement, avec le texte de 1822 (ou du moins celui qui jusqu'ici passait pour tel) ; au fond, c'est la même œuvre (1). » Mais aujourd'hui, après les révélations de MM. Glachant, il me faut ajouter ceci : les deux textes publiés, assez peu dissemblables, en somme, ne donnent ni l'un ni l'autre le texte même du manuscrit de 1822 ; ils ne sont qu'une « approximation » de ce texte comme de celui de 1828 ; ils ont l'un et l'autre subi les remaniements et arrangements de M. Paul Meurice ; et cela dans quelle mesure ? C'est ce qu'il sera impossible d'apprécier tant que la critique n'aura pas entre les mains le manuscrit original que possède M. Meurice.

Malgré tout, il y a bien cependant un texte primitif, ne fût-ce qu'un plan développé, un canevas, un schéma de drame, quelque chose enfin qui existe réellement et où l'on peut saisir la pensée dramatique de Victor Hugo. L'existence de ce « quelque chose » suffit, j'ose le croire, à justifier l'étude que j'avais entreprise.

(1) V. sup., page 30.

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.